Е701
3

# Советское кино

6

1935

Свадьба. Арт. А. Абрикосов и М. Ладынина. Кадр из фильма режиссеров О. Преображенской и И. Правова «Вражьи тропы» (по роману И. Шухова «Ненависть»). Оператор В. Павлов, производство Мосфильм.

701
3

*Пролетарии всех стран, соединяйтесь!*

# Советское кино

# 6

1935

ИЮНЬ

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза кино

5-й год издания

## СОДЕРЖАНИЕ № 6


Стр.

ПЕРЕДОВАЯ — Решающее звено . . . . 3

Б. ШУМЯЦКИЙ — Сценарий о больших людях великой эпохи . . . . . 7

Г. РОШАЛЬ и Г. ШАХОВСКОЙ — „Зори Парижа“ . . . . . 10

М. ЛЯХНИЦКАЯ — Жанр фильма „Чапаев“ . . . . . 27

КАВКАЗЕЦ — „Летчики“ . . . . . 39

Э. АРНОЛЬДИ — Пути буржуазного кино 49

Б. ВАХЕВИЧ — Способ с'емки подводных сцен . . . . . 55

ТЕНДУЛЬКАРА — Кино в Индии . . . 58

С. САПОЖНИКОВА — Крестовый кинопоход . . . . . 60



Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)


Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг


Клише изготовлены цинкографией Жургазоб'единения под руководством т. Цуцкова

# Решающее звено

*... Упор должен быть сделан теперь на людях, на кадрах на работниках, овладевших техникой.*

*И. Сталин*

„Кадры решают все" — этот новый лозунг, выдвинутый нашим учителем и вождем т. Сталиным 4 мая 1935 года на выпуске академиков Красной армии в Кремлевском дворце, является тем решающим звеном, за которое должны ухватиться все партийные, государственные и общественные организации, все „большие" и „малые" руководящие работники нашего социалистического государства, чтобы вытянуть всю цепь больших дел и вопросов, связанных с ростом и закреплением побед первой и второй пятилеток.

Этот лозунг является решающим и на всех участках работы советской кинематографии. Он обязывает сделать практические выводы как в области организации производства и учебы, размещения и правильного использования кадров, внимательного и чуткого отношения к людям, так и в области творческой работы, подбора тематики и ее художественного решения.

Советская кинематография добившаяся больших успехов в области производства высококачественных художественных фильмов, в основном уже изжила голод в области техники. Мы имеем свои фабрики, производящие кинопленку. Мы производим свою неплохую осветительную аппаратуру и такие сложные агрегаты как проявочные машины. Мы приступаем к производству с'емочной аппаратуры. Советская звукозаписывающая аппаратура получила уже мировую известность. Мы имеем ряд заявок от иностранных фирм с просьбой продать им наши звукозаписывающие аппараты „Кинап". Мы успешно производим звукопроекционную аппаратуру. Постановление правительства об озвучении кинотеатров в девятистах районных центрах организациями изготовляющими звуковоспроизводящую аппаратуру выполнено на месяц раньше срока, установленного правительством. Сейчас наряду с выпуском звуковоспроизводящих аппаратов стационарного типа Наркомтяжпромом намечены к выпуску звуковоспроизводящие кинопередвижки, которые позволят быстро и легко продвинуть звуковое кино в рабочие клубы, школы, совхозы и колхозы.

Производство высококачественных звуковых кинолент уже не лимитируется звуковой киносетью. Эта сеть растет и будет расти бурными темпами. Ее рост обеспечен тем, что в нашей стране „мы изжили уже в основном период голода в области техники". Выросшия тяжелая и механическая промышленность позволяют нам своими силами и средствами производить самую сложную киноаппаратуру. Однако в практике производства и проката кинофиль-

мов мы остро ощущаем еще недостаточную квалификацию и техническую грамотность наших кадров, имеющих дело с прекрасной технически совершенной аппаратурой. Мы не умеем еще получить полностью то, что может и должна дать техника. В результате этого на технически совершенных фабриках кинопленки мы часто получаем далеко несовершенную по качеству кинопленку. На технически совершенных проявочных и печатных аппаратах мы часто губим результаты долгой, упорной и дорогостоящей работы кинофабрики и ее творческих кадров. Мы сплошь и рядом имеем факты порчи негативов наших самых лучших фильмов. На технически совершенной звуковой проекционной аппаратуре у нас искажают звук, часто сводят на-нет художественное качество кинофильмов. Все эти неполадки вызываются людьми еще не освоившими технику, часто расхлябанными, часто не умеющими вносить в свое дело ту техническую культуру труда, без которой невозможно поднять качество нашего производства выше уровня производства передовых капиталистических стран. Также часто это об'ясняется невнимательным, бездушно-бюрократическим отношением к людям, стремящимся осваивать технику, стремящимся работать честно и образцово. Имеющиеся случаи неправильной, недифференцированной оплаты труда работников кинолабораторий вредят делу борьбы за качество продукции, не дают возможности поднять и закрепить за этим сложным и ответственным участком кинопроизводства лучших специалистов кинолабораторного дела. Организации проката наших фильмов не проводят нужной воспитательной работы с киномеханиками, мало работают над систематическим повышением квалификации звуковых киномехаников. Организации, эксплоатирующие кинофильмы, мало интересуются своими основными техническими кадрами — киномеханиками. Страна знает лучших кинорежиссеров, операторов, актеров, композиторов, сценаристов, но страна не знает еще своих лучших, передовых культурных киномехаников. Между тем эти механики, герои и энтузиасты своего дела, имеются. Киномеханик — человек, которого не видит и не знает наш зритель, не знают и творческие кадры. Он сидит в своей проекционной камере и мы вспоминаем о нем только тогда, когда замигает свет на экране, когда поплывет звук или оборвется лента. Тогда зритель часто стучит ногами и кричит: „сапожник!", „рамку!" — это до той поры, пока картина не пойдет нормальным ходом. Когда картину демонстрируют хорошо, ясен экран, не мигает свет, когда четко звучат с экрана музыка и слова, мы забываем о механике, о его хорошей работе, о том большом искусстве с каким порой работает этот человек на проекционном аппарате. Для того чтобы поднять качество работы киномеханика необходимо раскрыть „псевдоним" человека, работающего в кинобудке. Необходимо, чтобы зритель знал кто демонстрирует картину и давал !бы оценку не только картине, но и качеству работы киномеханика. Для этого нужно у касс кинотеатра вывешивать имена механиков, демонстрирующих кинофильмы. На экране перед началом показа фильма необходимо об'являть: „Сейчас будет демонстрировать фильм механик такой-то..." Поднимая таким образом ответственность механика, мы будем стимулировать его рост, качество его работы, всячески поощряя

изобретательность и квалифицированную работу в этой области.

Качество демонстрации кинофильмов сейчас зависит целиком от людей, работающих на звуковых проекционных аппаратах. Не менее остро стоит вопрос и с техническими кадрами на кинопроизводстве. Недостаточно чуткое, недостаточно внимательное отношение к изобретательству на кинопроизводстве, к технической инициативе, сплошь и рядом приводят к тому, что совершенная аппаратура работает с перебоями, не дает того художественного эффекта, какой она может и должна дать.

Здесь в частности решающее значение имеет не только директор фабрики или начальник цеха, но и режиссер — основной организатор и вдохновитель производственного процесса. Между тем часто плохо организованный режиссером подготовительный период, плохо проработанный (а часто совсем не проработанный) с оператором и техническими цехами фабрики режиссерский сценарий прикрывается разговорами об отсталой кинотехнике.

На советской кинофабрике при правильной организации производства, своевременно правильно, и четко поставленная творческая задача всегда будет с успехом разрешена техникой, если люди по настоящему организуются на ее решение. Но, если режиссер пытается пред'являть к технике такие требования, какие он не предусмотрел даже в своем рабочем сценарии, если режиссер импровизирует в момент с'емок, тогда не только не удастся решение творческого замысла режиссера, но невозможно будет и воспитывать наши технические кадры, долженствующие работать точно, организованно, по плану, по чертежу, в пределах режима, установленного для нормальной работы агрегата или технически точной аппаратуры.

Организованность, плановость, умение учесть опыт работы, обобщить его и передать всем фабрикам и группам работников, умение организовать и поддержать инициативу работников—это обязательные условия без которых немыслим рост наших кадров, рост нашего производства.

В этой связи особое значение приобретает работа учебных заведений, подготавливающих кадры для кинематографии, а также повышающих квалификацию уже работающих на производстве творческих и технических кадров.

Четкость учебной программы, увязка учебы с практикой, учет возможностей, способностей и особенностей каждого учащегося — необходимые условия, без которых мы не создадим кадров, умеющих быстро войти в производство, быстро охватить технику и выжать из нее все, что она может и должна дать.

Работать по-новому, охватить вершины техники, выжать из техники все, что можно, четко руководить людьми, чутко и внимательно относиться к кадрам, которые не боятся трудностей, которые не прячутся от трудностей, а, наоборот, идут навстречу трудностям, для того чтобы преодолеть и ликвидировать их, — всему этому учит нас наш великий Сталин.

Работать по-новому, осуществляя лозунг „кадры решают все", нас обязывает наша коммунистическая партия, наша могучая социалистическая родина.

Речь т. Сталина должна быть глубоко продумана, прочувствована и быстро реализована как в произ-

водственной, так и в творческой практике советской кинематографии.

Партия и страна ждут от киноискусства фильмов, ярко говорящих о росте и воспитании кадров, о людях, которые создают и воспитывают эти кадры, о чутком и внимательном отношении к человеку, о технике, которая руководится людьми и от людей зависит.

Эти фильмы должны создаваться в тех же условиях, за которые эти фильмы будут агитировать. „Кадры решают все" — лозунг победы социализма, великий лозунг великой партии, великой страны, самого великого человека в мире. Осуществление этого лозунга умножит силу и величие нашей социалистической родины, окончательно закрепит победы социализма.

## От жюри конкурса на лучшую критическую статью о советской кинематографии

**Жюри конкурса извещает:**

1. Прием рукописей на конкурс прекращен 1-го сего июня.

2. Рукописи рассматриваются сейчас жюри и результаты конкурса будут объявлены в № 7 (июльском) журнала „Советское кино".

3. До выяснения результатов конкурса жюри рекомендовало редакции журнала „Советское кино" опубликовать две статьи, присланные под девизом М. Ляхницкая „Жанр фильма „Чапаев" и Кавказца „Фильм „Летчики" в свете кинофестиваля". Статьи эти печатаются в данном номере журнала, причем вторая помещается в сокращенном виде.

Жюри конкурса

# Сценарий о больших людях великой эпохи[1]

*Б. ШУМЯЦКИЙ*

Сценарий «Зори Парижа» Г. Шаховского и Г. Рошаля должен быть оценен положительно. В нем есть большие образы Коммуны, и эти образы в системе своей создают группу действующих персонажей, которая будет привлекать к себе внимание зрителя, поскольку это люди больших страстей, большой идеи и революционного действия.

Большим достоинством сценария является его оптимизм и бодрость. Это — не сценарий об ужасах майской недели, это—не сценарий о жертвенном пафосе последних страшных дней Парижской Коммуны.

Драматургический конфликт вещи сценаристы ищут в самой Коммуне и в ее ошибках. Темой является идея искусства восстания, идея о том, что бедой этого восстания и его руководящего органа — Коммуны (прообраза государства диктатуры пролетариата) — является тактика обороны. А ведь мы, как ленинцы, как марксисты знаем, что оборона является смертью для вооруженного восстания.

Однако в сценарии эта правильно поставленная тема не всегда четко разработана. Иногда кажется, что только от удачи обороны Парижа зависел успех Коммуны, в то время как для всякого знакомого не только с теорией и историей, но и с практикой вопроса, ясно, что только наступление пролетарского Парижа по всему фронту борьбы, а не только на ее военном участке, только разгром социальных основ старой власти, только лишение их собственности и капитала (банки), только подведение под движение базы всенародного восстания и только наличие стойкой и выдержанной партии, руководящей всем движением, могли обеспечить победу Коммуны.

Правда, в сценарии развернут и вопрос об отсутствии единства и руководящей воли в рядах Коммуны и тема банка, но не всегда драматургические конфликты сценария, судьбы людей представляются в противоречиях и столкновениях именно этих исторических ситуаций. Часто исторические факты в сценарии действуют отраженно и недостаточно ярко.

В сценарии четок тезис: при данном положении в Коммуне гибель ее неизбежна. Тем не менее авторы сценария ставят своей задачей прославить его суб'ективно обреченных героев. Такая трактовка вполне возможна, ибо мастерство подлинного художника всегда может и должно найти краски, прославляющие все то лучшее, что несет образ для утверждения заложенных в нем общественно прогрессивных тенденций, даже в том случае, если положительные герои произведения перед лицом врага физически оказываются не победителями, а побежденными.

Вот почему мы, например, в 1933 и 1934 годах, до драки, до крови спорили с некоторыми нашими товарищами по сценарию Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима», когда они пытались опорочить идейную схему этого произведения, заявляя, что нельзя основой сюжета делать события эпохи реакции, а надо-де искать эту основу в годах под'ема.

Но одно должно быть несомненно: когда советский художник хочет проявлять героику будней, героику, почерпнутую из «безумства храбрости», надо соблюсти огромное чутье, огромную выдержанность в основной направленности вещи, чтобы не превратиться в псалмопевца обреченности.

Чтобы этого не получилось, строй идей и метод их художественного выражения в произведении должны быть четки и просты. В данном случае он должен звучать так: благодаря историческим условиям и ошибочной тактике вождей Коммуна пала, но ее в значительной мере исторически неизбежная ошибка не лишила дела Коммуны мирового значения, первого опыта и

[1] Из речи Б. Шумяцкого, произнесенной им 2/IV 1935 года в ГУКФ после прочтения авторами сценария „Зори Парижа" Г. Рошаля и Г. Шаховского.

прообраза государства диктатуры пролетариата, и это одно на долгие столетия будет питать фантазию творцов в деле прославления героики передового человечества.

Позвольте перейти теперь к оценке образов сценария, его основных героев и персонажа.

Мне сдается, что основной образ героини Катрины Миляр, несмотря на всю свою выразительность, на силу и полнокровность, несет на себе налет специфических черт, снижающих его идейно художественное значение.

Тт. Шаховской и Рошаль характеризуют в своем экспозе этот образ в общем правильными чертами.

Но мы чувствуем, особенно из отношения к Катрине мужских персонажей, в вещи традиционную сексуальную основу, позволяющую видеть в героине черты «синьоры ди тутти» (женщина для всех). Ее развязность, жаргон — все это в какой-то степени взято на прокат из бытового обихода маркитанток, так, как их рисовала в своей литературе и историографии буржуазия.

А нам бы хотелось видеть в Катрине, конечно, не ханжествующую монахиню, а живого, активного, радостного и красивого человека большого характера, больших страстей и больших возможностей, человека, излучающего не одну только женственность, хотелось бы видеть идеальный тип дочери, сестры, жены первой мировой Коммуны.

Вот почему мы приветствуем заявление т. Рошаля о том, что он вводит в сценарий еще один женский персонаж — также положительную героиню. Может быть, в такой комбинации и образ Катрины даст иное звучание.

В образе Эжена введена в канву сценария тема искусства в Коммуне. Введена она интересно и органически, но развитие ее не всегда равномерно и не всегда достаточно активно связано с действием. При трактовке образа Эжена необходимо помнить следующее: Эжен, конечно, активист и передовик движения, но он, во-первых, таковым становится только в процессе развития, только в меру выварки в пролетарском котле Парижа. И никоим образом не следует акцентировать не совсем правильную мысль, будто бы уровень сознания парижских коммунаров был ниже уровня сознания приходящих к ним на помощь провинциальных и деревенских парней типа Эжена, чтобы не получилось так — будто бы яйца курицу учат.

Домбровский, бесспорно, один из самых ярких образов сценария, в основном характеризуется верно. Имеется, однако, одна фальшивая деталь в характеристике, данной ему, которую надо не просто вымарать — этого мало, а надо из сознания мастеров изъять утверждение, что он «настоящий» революционер, к тому же, попутчик. Одно из двух, или «настоящий», или «попутчик». Свойство попутчика в том и выражается, что он недостаточно настоящий революционер.

Домбровский — человек, этически принявший революцию, Коммуну, но сохранивший в себе ряд мелкобуржуазных черт. Взять хотя бы его попытку трактовать революционную армию вне политики, или его чисто индивидуалистическую нелюбовь выдвигаться даже тогда, когда командование войсками Коммуны находилось, по меткой характеристике Маркса, в руках «явного кретина», главкома Клюзере.

Домбровский — «рыцарь духа». Для настоящего революционера ему нехватало мировоззрения пролетарского революционера и отказа от условностей обманной буржуазной этики. Такие люди, как он, не только ошибочно полагали, что даже армия революции должна быть вне политики, но и то, что даже тогда, когда видишь, что во главе дела стоит негодный человек, не смей его критиковать, не смей требовать его снятия, ибо могут заподозрить, что ты делаешь это по карьеристским соображениям (?!).

В Домбровском, несомненно, самом ярком, самом близком делу Коммуны военном специалисте, преобладали эти мелкобуржуазные черты. Они, несмотря на его близость к революции, не только мешали ему стать на то место, которого он был достоин, но буквально срывали возможность успешной организации военных сил Коммуны, возможность иной стратегии и тактики вооруженного восстания парижских коммунаров, возможность его победы.

Образ Штайпера особенно интересен, ибо он представляет в произведении линию интернационального движения пролетариата для поддержки дела Парижской Коммуны. Этот образ очерчен сценаристами хорошо, ярко, свежо и бодро.

Образ Этьена Миляра должен показать характер пролетарского вождя. Нельзя себе и мыслить его, как какого-то бесталанного человека, как какого-то неудачника.

Наоборот, он должен быть показан как совершенный человек, как энтузиаст и вожак революции. Беда его была не в личном несовершенстве, а в отсутствии опыта победоносной пролетарской борьбы. Этот образ должен быть нарисован таким, чтобы зритель его полюбил, отдал бы ему все свои симпатии и, вместе с тем, чтобы досадовал, что такой прекрасный человек, пламенный революционер с даром вожака все же чем-то недорос до роли вождя, могущего обеспечить пролетариям Парижа победу над Тьером и буржуазией.

Знакомство с этим образом через тончайшие восприятия должно привести зрителя к мысли о том, что в Этьене Миляр заложены все задатки крупнейшего пролетарского вождя. Но для их эффективного проявления нехватало, в обстановке Парижа времен Коммуны, ряда об'ективных условий. Зритель должен на всем протяжении фильма *желать* появления этих условий, потому что Этьен Миляр—подлинный вождь и герой пролетарской революции, и вместе с тем, *досадовать*, что у революции парижских коммунаров не было налицо не только ряда суб'ективных условий победы и прочного утверждения их диктатуры, но *и многих условий суб'ективных*.

Несколько замечаний по другим требованиям реализации этого сценария в будущий фильм.

*Диалоги* — самая ответственная вслед за сюжетом часть кинодраматургии. В сценарии они даны в общем вполне удовлетворительно, т. е. предельно осмысленно и лаконично.

Однако лучшее — друг хорошего. В этом хорошем — сценарии хотелось бы видеть еще более отчеканенный, еще более лаконичный диалог. Особенно это относится к речевому материалу Домбровского.

В той же связи хотелось бы еще более сократить количество речевых реплик.

Как и всегда, хотелось бы, чтобы слово появлялась там, где творческая фантазия мастера иными средствами выражения бессильна передать художественный замысел произведения.

Выбор костюмов, иконографии[1] действующих лиц, рисунка и фактуры декораций в таком фильме, как фильм о «Парижской Коммуне», особенно ответственен. Требуется меньше всего натуралистической деталировки и псевдоисторической пышности. Здесь больше всего нужны предельно реалистические обобщения мастеров высокой культуры, костюмерного, декоративного и гримерного искусства. Нам приходят на память первые шаги создания МХАТ, творческие искания этих форм его основоположниками. Нам полезно использовать это богатое, культурное наследство, конечно, с учетом спецификации кинематографа и требований социалистического реализма, чуждых всякой ложной стилизации.

Выбор музыки для фильма по сценарию «Зори Парижа» должен базироваться на народной мелодии. Конечно, композитор в первую очередь должен искать музыкально-вокальный материал для такой партитуры из сокровищ самой Коммуны. Однако меньше всего запретно искать этот материал и в других источниках этой великой эпохи, например, из огромного количества разных шансонье, в которых великий французский народ воспевал бессмертную эпопею своих коммунаров.

*Операторское* мастерство будущей ленты также должно быть предельно реалистическим. Больше света, меньше теней, тем более полутеней, четкая композиция кадра, такая же простая и ясная, как ясна и проста была первая в мире пролетарская власть парижских коммунаров. Никаких формалистических выкрутасов, никакой зауми не должно быть в фотографиях этого фильма. И вместе с тем ее кадры должны вырастать один из другого четко, ярко, красочно, темпово и ритмично, точно прекрасная песня среди бодрых, интеллектуально богатых и радостных людей.

Таковы наши беглые замечания по сценарию. Хочется верить, что, учтя их, авторы исправят его и поднимут его еще на более высокий уровень драматургического качества.

---

[1] Мы употребляем слово „иконография" потому, что не установили еще термина, более правильного, чем этот звучащий архаически. — *Б. З*

# Зори Парижа

*Г. РОШАЛЬ и Г. ШАХОВСКОЙ*

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ [1]

Префектура. Большая комната казенного типа, шкафы, столы, бумаги.

Риго ходит большими шагами по комнате. Это молодой человек, с густой солидной бородой, нервный и резкий в движениях. Он часто поправляет сползающее пенсне и то и дело запихивает в нос огромные понюшки табаку из стоящей на столе табакерки.

Перед Риго священник. За другим столом секретарь.

Рише с рисунками Эжена, Эжен и несколько федератов у двери.

Риго резко к священнику:

— *Кто ты?..*

— *Служитель церкви...*

— *Кто твой хозяин?..*

Ответил бритый сухо:

— *Господь-бог...*

— *Адрес? Где живет?*

— *Везде и повсюду...*

Риго стремительно обернулся к секретарю:

— *Так и запишите: господин которому обвиняемый служит, — бродяга...*

Звонко засмеялся Эжен, засмеялись федераты в дверях.

Приказал Риго:

— *Отправьте святого отца в тюрьму Мазасс, развлекать его святейшество архиепископа Дарбуа...*

Повели федераты священника мимо вошедшей Катрины.

Запихивая огромную понюшку табаку, уже совсем другим, молодым и звонким голосом обратился Риго к Рише:

— *Ну, что у тебя сегодня за диковинка, Рише? Ты нахохлился, как петух перед боем. Кого откопал?..*

— *Башмачника из Лиона...*

несколько театрально ответил Рише и широким жестом с гордостью открывателя талантов стал один за другим демонстрировать рисунки Эжена.

Резкие линии, четкие формы. Это острые, неоконченные наброски, иногда два-три штриха. Они предельно выразительны, настолько выразительны, что с экрана выглядят не рисунками, а на мгновение застывшей жизнью. Зазвучала музыка прозрачная и протяжная, тихая музыка.

Мертвая женщина у порога перекошенного, грязного дома...

Слепой, бредущий по пустой улице...

Под осенним дождем упавшая в лужу заезженная лошадь и толпа любопытных.

Предельно изможденный человек с одним остановившимся глазом. Вокруг него на столе, на полу незаконченные сапоги, ботинки, туфли. Звучит мелодия.

Катрина и Эжен у стола. Катрина совсем рядом с Эженом. Она касается его плеча плечом, она внимательно глядит на его рисунки.

Музыка ускорилась в темпе. Риго низко склонился к столу. Еще стремительнее музыка и неожиданно она оборвалась.

Риго держит в руках выразительный портрет человека в наглухо застегнутом сюртуке, с острыми чертами лица, с узкой небольшой бородкой, небольшими усами и высоким лбом.

Риго посмотрел на Эжена, прищурился, понюхал табак и спросил:

— *Откуда у тебя портрет этого человека?*

Но в это время резко распахнулась дверь и в комнату вошел человек, портрет которого в руках Риго. Но он не в сюртуке, он в мундире генерала федератов.

Генерал остановился, снял кепи и, вытирая лоб большим клетчатым платком, обратился к Риго:

— *Сколько народу... В Париже некуда деваться от собраний... Я к тебе, Риго, а ты, конечно, занят...*

Риго торжественно протянул ему рисунок и сказал с юмором:

— *Я занят тобой, Ярослав...*

Генерал взял рисунок и мельком взглянул:

[1] Продолжение. См. «Совкино» № 5.

— *Мой портрет?.. Откуда?..*

Риго указал на Эжена:

— *Его работа...*

Домбровский обернулся к Эжену:

— *Ты меня знаешь?..*

Эжен торжественно:

— *Я вас слышал в Лионе.*

Генерал сложил и спрятал в карман свой клетчатый платок:

— *Когда?*

Невольно вытянувшись, отрапортовал Эжен:

— *Когда вы приезжали к Гарибальди. Я хорошо запомнил ваши слова об искусстве революции.*

Ярослав Домбровский чуть улыбнулся и спросил Эжена:

— *Ты художник?*

— *Я не знаю. Я не думал об этом...* неуверенно улыбнувшись, ответил Эжен.

— *Он башмачник, мой генерал...* уже гордясь Эженом, звонко сказала Катрина.

— *Башмачник?* повторил удивленно Домбровский и тихо спросил, указывая на одноглазого башмачника:

— *Это все, что ты привез с собою?*

Эжен, ничего не ответив, быстро развернул свою дорожную сумку, достал два небольших рисунка и протянул их Домбровскому.

Смотрит Домбровский.

Тема этих двух небольших рисунков — побеждающий Париж, Париж мечты Эжена...

Это улицы, утопающие в цветах...

Это рабочие в праздничных одеяниях, с праздничной улыбкой на лицах... Это золото, солнце, легчайшая певучесть линий и их сопровождающая мелодия, ясная, звонкая и простая.

Ласково взглянул на Эжена Домбровский и в ответ на его взгляд сказал Эжен:

— *Это Коммуна, так я думал о ней.*

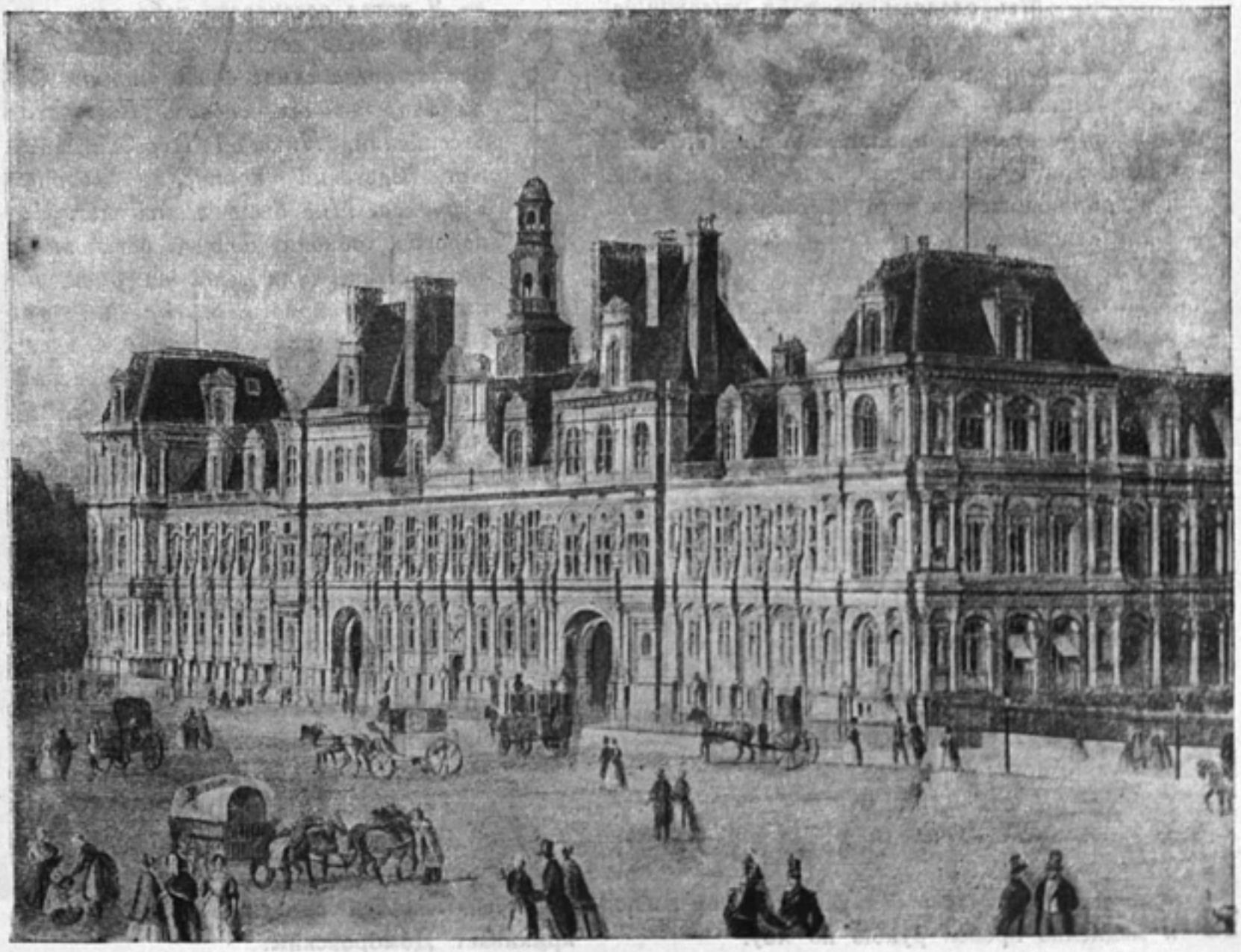
— *Но отчего ты так мало думал, мой друг?*

спросил Домбровский, держа в каждой руке по одному небольшому рисунку Эжена.

— *Я разрывал свои рисунки гражданин Домбровский, улицы, дома, деревья, цветы получались... а вот люди... никак...*

---

*Ратуша до пожара. С гравюры, относящейся к дням франко-прусской войны 1870 года. Возле ратуши группы жителей, слева санитарный фургон с ранеными*



Эжен поднял глаза на Домбровского.

— *Не нарисовать счастливого человека, не глядя ему прямо в лицо.*

— *Мне кажется, что здесь, в Париже, должно быть совсем другие глаза у людей... вот потому-то я и пришел сюда.*

засмеялся Домбровский.

— *Ну и что же, ты нашел то, что искал?*

засмеялся Эжен, развел руками и смущенно ответил:

— *Сказать по совести, нет. Этому чертовски мешает Тьер.*

Ригo вскочил уверенно.

— *Но это очень скоро окончится.*

Домбровский положил рисунки на стол и сказал резким, деловым тоном:

— *Я это слышу с восемнадцатого марта. Об этом я и пришел говорить с тобой, Рауль.*

Ригo озабоченно схватил табакерку и пошел к двери в соседнюю комнату. Домбровский простился с Эженом и направился вслед за Ригo. У него выправка кадрового офицера и четкий шаг.

Когда Домбровский скрылся за дверью, Рише придвинул к себе рисунки и весело стукнув по ним ладонью, бросил в сторону неподвижного, задумчивого Эжена:

— *Мы сделаем из тебя художника, чорт тебя подери...*

— *Гражданин Рише... Гражданин Рише...*

донесся с улицы пронзительный женский голос, приглушенный закрытым окном. Рише быстро подошел к окну, распахнул его. Ворвался ветер.

Рише высунулся из окна.

Внизу, стоя в открытой коляске, низенькая худая старушка в скромном клетчатом платье кричит Рише, размахивая маленьким зонтиком:

— *Вас надо держать на цепи... Комиссия собралась... Столько вопросов... Открытие музеев, федерация художников... А вас ищи по всему городу, как иголку в сене... Курбэ в бешенстве...*

Замахал руками Рише:

— *Курбэ всегда в бешенстве... Иду, иду...*

Он быстро схватил свою шляпу и, уходя, бросил Эжену:

— *Я от нее быстро отделаюсь. Немедленно приходи в ратушу, поговорим...*

Эжен улыбнулся вслед умчавшемуся Рише и медленно провел рукою по лбу.

Катрина резко, повелительно сказала Эжену, указывая на рисунки:

— *Ну, живо, собирайся, идем...*

— *Куда?*

спросил Эжен, не понимая.

Лукаво на него взглянула Катрина:

— *В ратушу, в Коммуну.*

— *Так ты со мной?*

обрадовался Эжен и стал стремительно сворачивать рисунки.

Катрина, помогая ему, об'яснила:

— *Мне к брату, к Этьену...*

Олеография в обычной французской манере. Рука Домбровского перечеркивает пышные формы Фемиды жирными, четкими линиями. Каждый новый штрих сопровождается репликой Домбровского за кадром:

— *Вот это Париж...*

он начертил овал.

— *...Вот здесь пруссаки...*

провел дугу...

— *А тут Тьер...*

несколько острых углов...

— *...Видишь, Рауль, у Парижа нет тыла. Франция — резервуар Тьера.*

Слушает его напряженно Ригo, двумя руками поддерживая пенсне.

— *Ну и что же ты хочешь сказать?*

Домбровский сел на стул и сказал тихо и спокойно:

— *Я хотел рассказать тебе один случай из моего детства. Это было в то время, когда самое слово «поляк» было запрещенным словом. Император российский, Николай Первый, посетил кадетский корпус, в котором я учился. Мне было девять лет. Император, обходя фронт, остановился около меня, взял меня на руки, погладил мои волосы и спросил: «кто ты?» И я, глядя ему прямо в глаза, четко сказал: «Я Домбровский, поляк, ваше императорское величество». Император бросил меня на землю. Я потерял сознание. Он выбежал из зала... Я много думал об этом случае, Ригo. Ты знаешь, что я понял? Император испугался, Рауль...* (Домбровский вскочил и зашагал)... *Он испугался моего бунтарского наступления... и с той минуты я знаю — побеждают, наступая... Восстания в Польше, в Италии, в России, в Лионе научили меня — народ в революции делается армией и побеждает в наступательном бою.*

Ригo с восторгом глядит на Домбровского.

С усилившимся польским акцентом выкрикивает Домбровский:

— *Стремительной, непрерывной атакой прорвать фронт Тьера! Именем Коммуны организовать армию Франции. Окружить и раздавить Версаль. Это единственный путь для победы коммуны...*

Риго уронил пенсне:

— *Это прекрасный план и ты можешь его осуществить, Ярослав...*

Домбровский резко отшвырнул олеографию:

— *Но мои требования кладут под сукно. Главнокомандующий Клюзере боится боя, как импотент любви. У меня связаны руки, Рауль. Поставь вопрос в Коммуне, добейся права и средств на широкий план войны...*

ЗТМ.

Из ЗТМ. Ратуша.

Коридоры Коммуны. Много дверей.

По лестнице быстро поднимаются Эжен и Катрина. То и дело пробегают занятые люди самого различного вида. Пестрые костюмы специальных батальонов федератов, строгие визитки и сюртуки, блузы рабочих, женские платья и позолота галунов штабных офицеров.

В коридоре Коммуны тетка Пишо, окруженная детьми, кричит в какую-то полуоткрытую дверь:

— *Старых чиновников выкинули пинком в зад, а новые не лучше.*

Из двери кто-то, раздраженный и лохматый, кричит:

— *Так здесь же вовсе не та комиссия! Тебе надо в социальное обеспечение.*

— *А мне плевать, что не та. Я действую по закону. Вот привела детей и не уйду отсюда.*

Соседняя дверь открылась и оттуда высунулась голова Луизы.

— *Тебе сюда, сюда матушка Пишо. Здесь позаботятся о твоей пенсии, о твоих детях...*

Эжен и Катрина остановились на площадке лестницы. Катрина указала в конец одного из коридоров:

— *Твой художник в том конце коридора...*

Она протянула руку прощаясь. Эжен задержал ее руку и взглянул вопросительно. Катрина не вырвала руки и сказала:

— *Я буду у брата... Вон там...*

Она указала куда-то в сторону и пошла.

---

*«Счетная Палата» — грандиозное здание, напоминавшее грозную крепость-дворец с под'ездом в романском стиле. Пострадало от огня и бомбардировки, превративших громадный корпус в груды развалин. Снято в Париже в 1871 году*

Эжен постоял и не очень решительно подошел к двери Рише, из-за которой доносятся возбужденные голоса и чей-то рычащий бас:

— *У тебя версальцы засели в музеях, Рише...*

— *Музеи закрыты...*

кричит женский возбужденный голос.

Голос Рише: *Их надо ремонтировать...*

Снова голос: *Я бы вынес на площадь и продал с молотка весь твой старый хлам.*

И все потонуло в гуле поднявшегося спора. Эжен постоял, переминаясь с ноги на ногу, посмотрел на рисунки. В это время дверь комнаты Рише распахнулась, обдавая Эжена дымом и всплесками шума, и захлопнулась за маленькой знакомой нам старушкой с зонтиком, которая неведомо куда пронеслась вдоль коридора.

Эжен взглянул на старушку, улыбнулся и, невольно впадая в этот стремительный ритм Коммуны, быстрой походкой зашагал по коридору.

Небольшой кабинет с высокой резной дверью, ведущей в зал заседаний Коммуны, — комната Этьена. В комнату со всех сторон проникает шум все в том же стремительном ритме коридоров ратуши.

Этьен за столом. Он корректирует текст постановления Коммуны и в то же время механически произносит слова не думая об их содержании:

— *Рише, Рише, Рише... Риго... Да, да, да... Риго... Да, да... Так, так, так... Ну и что же?*

спрашивает Этьен у Катрины, сидящей тут же около него у стола.

— *У него хорошие рисунки, Этьен,* отвечает Катрина.

— *У кого?*

вскинул голову Этьен и, думая совсем о другом,

— *У Риго... Невозможно...*

Громко рассмеялась Катрина.

— *Да не у Риго... У него, у Эжена...*

Удивленно, как бы приходя в себя, спросил Этьен:

— *У какого Эжена? Неужели у Коломье?*

— *Ты все путаешь, Этьен. У Эжена, у башмачника, который сегодня прибыл из Лиона...*

Быстро отбросив бумаги, весело спросил Этьен:

— *Из Лиона? Так что же ты молчишь?..*

Катрина:

*Я целый час тебе толкую о нем.*

Этьен: *Где он, Катрина?*

Катрина: *У Рише.*

Этьен: *Почему у Рише?*

Катрина: *Он художник.*

Этьен: *Тащи его сюда... Человек из Франции... Ты знаешь, что это для меня значит...*

НПЛ.

Этьен и Эжен сидят рядом за столом. Катрина стоит за спинкой кресла Этьена.

Разговор Этьена и Эжена протекает в стремительном ритме. Реплики перебрасываются от одного к другому. Эжен невольно повторяет резкую и своеобразную нервность Этьена: то он вскакивает вместе с ним, то они делают несколько шагов по комнате, то они снова садятся.

Этьен Миляр — точная копия своего отца, Филиппа Миляр. Тот же лоб, те же глаза, только борода не седая, а черная.

Этьен: *Коммуна в Лионе погибла?*

Эжен: *Да.*

Этьен: *Ее предали лавочники? Добила деревенщина?*

Эжен: *Да.*

Этьен: *Деревня отупела от клеветы Тьера?*

Эжен: *Да.*

Этьен: *Она ненавидит Париж?*

Эжен: *Да.*

Этьен: *Рабочие в петле? Вести их некому?*

Эжен: *Да, да!*

Этьен: *Но они верят Парижу? Они ждут Париж?.. И ничего не знают о нем?*

Эжен невольно схватил Этьена за руку:

— *Да, да! Они ничего не знают о нем, они думают, Париж победил, все кончено.*

Этьен хлопнул с размаха Эжена по плечу:

— *Но они будут драться, Эжен?..*

Эжен чрезвычайно громко:

— *Будут!..*

Этьен крепко обнял Эжена и потрепал его по щеке:

— *Смотри, сколько замечательных вещей ты рассказал мне, делегат лионских башмачников. Смотри же, не забудь — повтори все это в Коммуне.*

Удивился до крайности Эжен.

— *Делегат?.. В коммуне.*

Громко захохотал Этьен:

— *Ну да, в Коммуне, в Коммуне, мой дорогой...*

С гордостью смотрит Катрина на брата, на Эжена, на весь мир.

ЗТМ.

Из ЗТМ. Горящая свеча. Ламповщик зажигает лампу.

За окном ратуши сумерки.

Катрина около резных дверей, ведущих в зал заседаний Коммуны. Дверь чуть приоткрыта.

Катрина опершись плечом о косяк, спокойно скрестив руки на груди, слушает и смотрит в полуоткрытую дверь.

Наискосок от двери зеркало и она изредка не без удовольствия взглядывает на свое отражение в нем.

Слушает Катрина. Из-за двери доносится голос Эжена.

В щель двери видна часть зала Коммуны. Делегаты слушают Эжена, который заканчивает свое выступление:

— *Может быть, я и плохо сказал, но у нас в Лионе у башмачников такая поговорка: у парижан хорошие головы и они знают, как выстрогать колодку...*

Бурные, продолжительные аплодисменты: Крики:

— *Браво, браво, лионец!.. Привет башмачнику из Лиона!..*

Эжен возбужден и взволнован.

Катрина стоит у дверей. Она в том же положении: руки на груди, лицо серьезно.

Эжен открыл дверь, вышел, прикрыл дверь за собой и прислонился к ней спиной, еще не придя в себя от только что перенесенного огромного под'ема. Он глядит на Катрину и в глазах его такая значительность, такая жизнерадостная сила, что Катрина подходит к нему, берет его голову обеими руками и крепко целует в губы...

Потом говорит, поправляя ворот его блузы:

— *Я только один день знаю тебя, но я дожидалась тебя, чтобы сказать перед ухом до свидания...*

Дробь барабанов в полумгле вечера. Площадь ратуши.

Горят костры.

Патрули федератов...

У одного из переулков Вессе прощается с Фраппо.

Вессе в своем огромном цилиндре отбрасывает странную угловатую тень. Он держит руку Фраппо:

— *Мы надеемся на вас... Сегодня пароль семнадцатого редута сделает вас счастливым на всю жизнь, господин Фраппо. Поздравляю...*

Фраппо неуклюже освобождает свою руку, поправляет на плече ружье и направляется к одной из маркитантских повозок, стоящих на площади ратуши.

Мимо ратуши двигается батальон.

У широкой лестницы, ведущей в ратушу, Эжен и Катрина, которые оттягивают минуту расставания.

Идет батальон. Дробь барабанов.

Стоит Эжен рядом с Катриной, ветер развевает его блузу, играет его волосами, играет тесемкой его свертка.

На часах у ратуши часовой. На штыке его шаспо насажена краюха хлеба.

Катрина улыбнулась часовому, сняла его хлеб, отрезала кусок Эжену, кусок себе и остаток обратно насадила на штык. Часовой добродушно погрозил ей кулаком.

Ест Эжен.

Снуют люди... Неровный свет вечера, уже зажегшиеся фонари.

Говорит Эжен, жуя хлеб:

— *Мне понравился твой отец, Катрина.*

Улыбнулась Катрина:

— *Он у меня хороший старик, Эжен...*

— *Я очень люблю твоего брата...*

говорит Эжен.

— *Я тоже люблю его...*

тихо ответила Катрина.

— *Видишь ли, Катрина, мне очень нравится сестра твоего брата,*

говорит Эжен, глядя куда-то мимо Катрины.

Засмеялась Катрина:

— *У меня нет сестер, Эжен.*

— *Эй, Катрина!..*

кричит маркитантка, останавливая свою повозку возле Катрины.

— *Садись, довезу до самого семнадцатого редута.*

Усаживается Катрина на повозку, где уже сидит угрюмый Фраппо. Оправляет юбку удобно устраиваясь.

Кучер стегнул лошадей. С места рысью двинулись кони.

— *Когда я увижу тебя?*

кричит Эжен:

— *Дай справиться с Тьером... увидимся...*

кричит с удаляющейся повозки Катрина.

Фраппо бросает косой взгляд на Катрину, которая, не отрываясь, смотрит на удаляющуюся фигуру Эжена, и неуклюже говорит:

— *Красивый парень...*

— *Да он красивый парень, Фраппо...*

тихо говорит Катрина.

— *Ты бы лучше осталась, Катрина...*

— *А что?*

не слушая его, спросила Катрина:

— *Да так, черная кошка дорогу перебежала,*

не глядя на Катрину, сказал Фраппо:

Скрывается в темноте переулка маркитантская повозка.

Стоит Эжен, о чем-то думает, доедая свой хлеб. Потом, очевидно, решившись на что-то, резко повернулся и стал подниматься по лестнице в Коммуну.

Его обгоняет, не узнавая, не замечая, Рауль Риго. Полы его сюртука развеваются, он быстро взбегает наверх, отвечая на частые приветствия.

Эжен входит в комнату Рише, где за небольшим столом у лампы, в пустой комнате сидит знакомая нам старушка.

Риго скрывается в дверях зала заседаний Коммуны.

Зал заседаний, полукруг амфитеатра, все места заняты.

Риго опускается на свое место, застегивая сюртук, поправляя пенсне. Его взгляд останавливается на ораторе.

Это выступает Этьен. Он стоит в проходе у своего сектора, он говорит горячо и четко, и каждое его слово падает, как удар кулака:

— *Нас окружают враги. На горле Парижа прусский сапог Бисмарка, Штык Тьера у самого сердца Франции. Париж одинок. Деревня с Тьером. Разве знает она чего мы хотим? Земли для крестьян, орудий труда для рабочих, работы для всех... Вы отмахиваетесь от провинции. Вы слышали, что нам говорил лионец?.. Дело Парижа — дело всей Франции. И только с Францией победит Париж...*

Но его перебивают.

Аппарат резким рывком фиксирует нового оратора, яростного, желчного старика, который кричит:

— *Он хочет навязать волю Парижа всей Франции...*

Но уже и этого перебивает другой, толстый, благообразный с демократическими волосами:

— *Провинции сами решат свою судьбу... Это не дело Парижа.*

Риго, в бешенстве размахивая руками, перекрикивает всех:

— *Великий Бланки никогда не боялся диктатуры Парижа. Вы хотите открыть путь реакции и монархии. Мы взяли на себя ответственность за момент, и если у вас нет мужества наступать...*

Но и его перебивают. Военный делегат Клюзере, благообразный мужчина с одутловатыми щеками и припухшими самодовольными глазами, запальчиво кричит:

— *Наступать нельзя... Я, главнокомандующий Коммуны, требую перерыва для организации армии. Я требую полного доверия...*

Риго продолжает размахивать пенсне и кричать:

— *По мысли Клюзере, путь к победе — это математика в штабах и игра в солдатики!* (Он возвышает голос до предела.) *А вот Домбровский думает иначе. Нам нужен широкий план наступления и средства, чтобы его осуществить.*

Очень молодой, крепкий, широкоплечий делегат смеется:

— *Нужны деньги. А деньги у нас в Коммуне не ходкий товар. Откуда их взять?*

Этьен стукнул кулаком по скамье:

— *Во Французском банке... Они гниют в подвалах... Довольно Коммуне ходить с протянутой рукой!*

Чей-то голос:

— *А о чем думает Белэ, делегат Коммуны в банке?*

Делеклюз звонит в колокольчик, устанавливая тишину:

Поднялся Белэ. Это благообразный, высокий старик с красивым нетронутым временем лицом. Он говорит взволнованно на высоком фальцете:

— *Банк беден... Банк — достояние Франции, и я говорю вам — не трогайте банка...*

Общий шум, возгласы. Председательствующий Делеклюз стремительно поднимается с места, задевает чернильницу; чернила текут. Он силится установить порядок и в наступившей относительной тишине произносит своим старческим голосом:

— *Нас не должны обвинять в грабеже и насилии. Мы найдем силы для Домбровского. Мы верим опыту Клюзере. Он оправдает наше доверие...*

Захлопнул дверь, выходя из зала Эстьен. Говорит про себя:

— *Еще одна ошибка великодушного сердца...*

Резко закрывает свою табакерку Риго и угрюмо садится на свое место, нервно насаживая пенсне на нос...

Комната Этьена. Этьен за столом, схватил ручку, достал лист бумаги, и, ероша бороду, начал писать.

В коридорах Коммуны горит газовый рожок. Из залы заседаний доносится гул...

Знакомая нам комната Рише, старушка дремлет, положив голову на руки, сверток с рисунками Эжена рядом с ней. На нем маленькая записка.

Чутко дремавшая женщина проснулась, подняла голову на скрип двери.

В дверях Рише что-то смущенно мямлит, извиваясь.

Старушка сварливо указывает на часы:

*— Вы опоздали на три часа, Рише. Заседания не будет. Все разошлись...*

И она передает Рише сверток с рисунками Эжена.

Рише берет сверток, записку, читает ее.

*«Я Вам очень благодарен, гражданин Рише, но смогу притти к вам только через неделю. У меня есть неотложное дело — думаю прогуляться с парижанами в Версаль.*

Эжен Горро».

Пробормотал Рише:

*— Эжен Горро?..*

и, что-то вспоминая, виновато теребит ухо, разводит руками.

*— Сумасшедшее время...*

Площадь ратуши. Эжен стоит в тени каштанов. Костры, спящие фигуры федератов, кто-то играет в лото, кто-то читает газету.. Лошади, повозки, пушки...

Быстрым шагом между кострами идет Штайпер. В его руках сверток, во рту трубка. Он выпускает громадные клубы дыма. Эжен увидел Штайпера и пошел за ним. Но Штайпер уже очень быстро поднимается по лестнице ратуши... Эжен за ним.

Штайпер быстро идет по коридору. Эжен за ним. Вошел Штайпер в комнату Этьена, закрыл за собой дверь. Эжен опустился на балюстраду в позе человека, решившего ждать.

Этьен за столом. Перед ним незаконченное письмо, в руке ручка. Около него Штайпер. Штайпер двумя руками повернул голову Этьена.

*— Стыдно, старик,*

говорит Штайпер.

*— Тебя не будут любить девушки. Ты постарел, осунулся, синяки под глазами.*

Улыбнулся Этьен.

*— Ты просто голоден, мой дорогой министр. Я притащил тебе кой-чего для поддержания духа.*

Штайпер развернул сверток, поставил на стол бутылку, хлеб и вареные яйца.

Этьен, продолжая писать, спросил:

*Церковь на Монмартре, разрушенная огнем и снарядами версальцев 25—26 мая. Париж. Май. 1871*

---

*— По какому поводу пир, мой мальчик?*

*— В легионе нашего Домбровского сегодня прибавился мой батальон...*

*Батальон иностранцев,*

улыбается Штайпер.

*— Я выполнила решение нашей секции интернационала.*

*...Да что ты все пишешь, Этьен?*

Шнайпер взял недописанное письмо со стола, осмотрел его, прочитал несколько строк и важно и торжественно положил лист снова назад на стол, отодвинул еду и уселся глубже в кресло, попыхивая трубкой.

Быстро пишет Этьен, рядом с ним гора исписанных листков.

Эжен дремлет, сидя на балюстраде. Голова его поникла, на лице улыбка.

Попыхивает трубкой Штайпер. Нетронутая еда на столе, Этьен старательно выводит на пухлом конверте адрес:

*«Лондон.*

*Доктору Карлу Марксу».*

## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Еще в темноте зазвучали куранты. Медленно проясняется кадр.

На больших часах стрелки показывают восемь.

Золотые колокольчики курантов переливчато звенят.

Подвал Национального банка Франции.

Горят бриллианты, сокровища, ценности. Открыты сейфы.

Браслеты, броши, табакерки, украшенные огромными бриллиантами.

Знакомый нам человек с птичьим лицом берет от изысканно элегантного маркиза Дюплека пачку чеков.

Дюплек говорит мягким бархатным голосом:

*— Я дал распоряжение во все провинциальные банки выдать законному правительству Франции, — господину Тьеру — сто миллионов франков...*

И широким жестом он показал на оберегаемые им сокровища и добавил:

*— Как видите, они еще не дерзнули. Банк Парижа в наших руках...*

Играют куранты. Переливчато мерцают огнями драгоценности. Слезятся глаза на птичьем лице знакомого нам человека.

Медленный наплыв.

Кабинет Дюплека. На полу ковры, на стенах гобелены, тяжелые портьеры. В темноте тонет письменный стол. Горит камин.

У камина, в мягком кресле, Дюплек. Ноги его укутаны пледом.

Напротив, в таком же глубоком кресле, задумчивый и усталый старик с умным лицом. Это Белэ.

Оба курят тяжелые сигары.

Отсветы пламени пробегают по лицам. Мягко говорит Дюплек, затягиваясь и выпуская тонкую струю дыма:

*— Что бы я делал, если бы не вы, мой дорогой Белэ? — У вас ум государственного человека.*

Белэ, в упор глядя в глаза Дюплеку, говорит тревожно:

*— А вы меня не обманываете, гражданин Дюплек? Коммуна вадыхается без денег.*

Дюплек укоризненно покачал головой:

*— Что вы, что вы, уважаемый делегат...*

И, положив свою руку на колени Белэ, улыбаясь и заглядывая ему в глаза, закончил:

*— Банк Франции нищ. Мы дали вам больше того, на что имеем право.*

Опустил голову Белэ. Тонкая струя дыма потянулась от его сигары.

*— Я верю в вашу честность, маркиз Дюплек...*

Прищуренные глаза Дюплека. Он прислушивается; слышен цокот удаляющихся коней и дребезжание стекол кареты. Отсветы пламени на лицах маркиза и Белэ...

Фраппо на часах. Он сжался, лицо его встревожено и беспокойно. Он всматривается в темноту.

Спит редут. Спит кашевар у погасшего очага.

На столах, на полу, на скамьях, на вязанках спят федераты. Старенький биллиард в углу, на нем три щербатых шара.

Комната Катрины в доме предместья. Она одна, она сидит на кровати. На деревянной спинке кровати, на табурете лежат несколько мундиров и кепи федератов.

В руках Катрины мундир. Она ставит заплату на локоть.

В трещины стены заглядывают деревья, шелестит ветер.

Катрина шьет. На табурете перед нею огарок свечи, клей и нарезанные тонкие полоски бумаги. Уже склеен рисунок Эжена, разорванный им в кафе. Мигает свеча на легком ветру.

Смотрит, улыбаясь, Катрина на свой портрет, тихо напевает песенку восемнадцатого марта.

Фраппо на часах. Он сжался, лицо его встревожено и беспокойно. Он всматривается в темноту. Легкий ветер, шорох, негромкий свист.

В траве, рядом с Фраппо, версалец.

Фраппо оглянулся, с ужасом посмотрел на версальца, потом быстро опустился к нему в траву и стал шептать ему что-то на ухо.

Прополз версалец мимо Фраппо. Тогда Фраппо, сжимая ружье в руках, стремительно бросился бежать подальше от редута, в сторону Парижа.

Ползут версальцы.

Бежит Фраппо. Он падает, встает, падает снова, снова бежит.

Чадит фонарь.

По дороге, ведущей из Парижа в Нейи, распевая негромко песню, идет во главе со Штайпером Интернациональный батальон.

Итальянец, старик, Луи и с краю в шеренге, как-то по-новому веселый и взволнованный в форме федерата Эжен Горро.

Обходит батальон знакомую нам по первой части воронку от взрыва.

Чадит фонарь на редуте.

Один, другой мертвые часовые.

Мертвые часовые у батарей.

Пустая комната Катрины. На табурете догоревшая, оплывшая свеча. На подушке, на спинке кровати мундиры.

На полу, растоптанный чьим-то сапогом, валяется рисунок Эжена.

Брешь в стене, за нею деревья, светлеющее небо. На краю пролома — птица. Она взмахнула крыльями и улетела.

Она летит над пустым редутом, над площадкой для пушек...

Пушек нет, только одна лежит на боку с поломанным колесом.

Летит птица. Далеко по дороге, окруженные плотным кольцом версальцев, удаляются пленные федераты.

Среди пленных прямая, с высоко поднятой головой, твердым шагом идет Катрина.

Брезжит рассвет. ЗТМ.

В темноте звучат зовы горнистов и барабанная дробь.

Из ЗТМ. Прямо на аппарат скачет на лошади Домбровский, за ним Штайпер, Веселовский, офицеры штаба.

Дробь барабанов громче. Выстроены боевые легионы федератов, мимо них мчится Домбровский. Он проверяет фронт.

В шеренге знакомых лиц Эжен Горро. Скулы его напряжены, губы плотно сжаты, в глазах тревога и нетерпение.

Вдоль окопов, вдоль батарей мчится Домбровский.

Дымчатый утренний туман.

Домбровский спешился у знакомого нам дома в предместье и, обращаясь к своему штабу, нервно произнес:

*— Мы ничего не стоим! Мы заслужили оплеух и карикатур! Версальцы утащили редут из-под самого нашего носа! А мы все еще будем выжидать? Ночью выступаем!*

Он быстро поднялся по ступеням и вошел в «новое» здание своего штаба.

Домбровский вошел в комнату. К нему подошел его ад'ютант и протянул ему письмо. Домбровский разорвал конверт и стал читать.

*«Франция не допустит, чтобы в междоусобные распри ее детей вмешивался иностранец. Немедленно оставьте Париж. Если Вы вступите в бой, Вы будете вычеркнуты из списка живых.*

*Патриоты Франции».*

Домбровский вернул письмо:

*— Бросьте в архив.*

Тогда ад'ютант, совершенно изменившись, подошел вплотную к Домбровскому и произнес:

*— Поймите, Ярослав, вас ждет Польша. Польше нужна революция. Вы здесь иностранец. Вас ждут в Варшаве...*

*— Гарибальдиец Веселовский,*

резко перебил Домбровский,

*— Я не узнаю вас. Победа Парижа важнее Варшаве, чем Домбровский в Варшаве. Мы идем по широкой дороге истории. Не будьте слепы ад'ютант! Ночью мы выступаем на Аньер, на Бэкон, на Курбевуа... на Версаль.*

ЗТМ.

Из ЗТМ. Замок Бэкон. В полутьме вечера едва очерчены его контуры. Он окружен насыпями, укреплениями, он высится на холме спокойный и мрачный.

Двор замка заполнен солдатами. Они расположились вокруг еще не ярких костров, слышен далекий звон церковного колокола.

В тесной полуподвальной камере пленные.

Высокое полукруглое окно с разбитым стеклом и чугунной решеткой, за которой виден двор замка, костры и возле костров линейные солдаты.

Доносится неразборчивый гул голосов.

В полутьме федераты. Они втиснуты в этот каменный мешок, они стоят плечом к плечу. Два больших тусклых фонаря колышут тени на стенах, выхватывая колеблющимся светом лица людей из тьмы.

Кто-то закрыл глаза и дремлет, положив руки на плечи товарищей.

Кто-то, прикусив бороду, что-то про себя напевает, перечитывая обрывок парижской газеты, близко поднося его к глазам.

У стены, рядом с Катриной, Анри — часовой из первой части. Раненый, с воспаленными лихорадочными глазами и пересохшим полураскрытым ртом, он протягивает пустую фляжку Катрине и, не глядя на нее, шепчет прерывисто:

*— Попроси воды, Катрина...*

Катрина осторожно, мягко опустила руку раненого с фляжкой.

С ружьем у окна версальский часовой. Он оперся на ружье. Задумался. Грубый голос за кадром окликнул его:

*— Эй, Антуан, пощекочи штыком твоих парижских разбойников...*

Это кричит капрал Бордье. Он стоит с кружкой вина у ближайшего костра. Он стоит, широко расставив свои короткие ноги, узловатыми руками он держит кружку и, ворочая опущенной головой на своей бычьей шее, кричит:

*— Смерть парижанам!!. Они хотят у нас отнять землю!..*

*...пишет господин Тьер. Выпьем за здоровье господина Тьера!!.*

И он залпом выпивает огромную кружку вина.

Жирный, обрюзгший кашевар наливает новую кружку вина...

— *Пей, капрал, сегодня утроенная порция!..*

Гогочут солдаты. Бордье, шатаясь, двинулся к часовому Антуану, за ним остальные.

Кричит Бордье в окно, вниз федератам:

*Эй, вы, парижская рвань, глядите сюда... Вот что я подцепил, когда мы вас лупили!!*

Он вытащил из кармана своих широких штанов фригийскую шапку и красный лоскут знамени и, размахивая ими, закричал пленным:

— *Вот этот дурацкий колпак вам хочется натянуть на всех нас?.. Дудки!! Мы перегрызем вам глотку, дармоеды!!*

Вскинула голову Катрина:

— *Я плюю на тебя, недоношенный версальский кабан!!*

Бордье подскочил вплотную к решетке и, широко размахнувшись, выплеснул полную кружку вина Катрине в лицо.

— *Не доплюнешь, стерва! Все равно на рассвете прикончим!*

Бордье с остервенением бросил колпак и лоскут знамени на землю и стал топтать их, переходя в тяжелый деревенский пляс.

Капли вина на лице Катрины.

Еще плотнее сжались федераты.

Голова Катрины высоко закинута. Не отрываясь смотрит она на решетку окна.

Беснуются ноги Бордье за решеткой.

Стекают капли вина по лицу Катрины.

Анри видит это влажное лицо и проводит языком по сухим губам.

Пляшет Бордье, прихлопывают солдаты, пританцовывают в такт.

Неподвижно стоит часовой Антуан. Взгляд его устремлен в одну точку.

Фригийский колпак и лоскут знамени в грязи.

Плещется вода в реке. Легкие волны гонит ветер. За кадром слышится приглушенный неровный топот.

Вдоль берега Сены движется армия федератов. Почти бесшумно, с тихим скрипом везут пушки.

Сомкнутым строем идет батальон Штайпера.

Идут знакомые нам итальянец, старик, Луи, Эжен.

Плещется вода в реке.

На темном небе контуры блиндированных вагонов.

Дал знак Домбровский артиллеристу.

Грохнула пушка блиндированного вагона.

В замке Бэкон разорвался снаряд, за ним следующий. Гул выстрелов.

Разбуженные боевой тревогой люди наполняют широкий двор.

Испуганные крики, нестройный шум и хаос движения.

Генерал выбежал с офицерами. На-ходу застегивая пояс, он кричит:

— *Канальи!! Они хотят застать меня врасплох. Стройся!!*

Взрыв снаряда. Пленные прислушиваются. Головы их подняты кверху. Доносятся глухие раскаты и резкие взрывы.

Слушает Катрина, рука ее до боли сжала руку соседа.

Равнина перед замком Бэкон. Рассыпалась цепь федератов.

Со стен замка стреляют линейные войска Тьера.

Капрал Бордье, приложив ружье к щеке, посылает раз за разом пули.

Пронзительный гудок. Тяжело пыхтя, двигается блиндированный поезд, вздрагивая всем корпусом при каждом выстреле своих пушек.

Камера пленных. Взорвался снаряд за окном, щебнем засыпая пленных.

Снова взрыв, снова щебень падает на федератов, сыплется земля и штукатурка.

У холма генерал Домбровский и ад'ютант. Мчатся вестовые. Под гул боя он диктует Веселовскому депешу:

*«Главнокомандующему, генералу Клюзере.*

*Еще раз настаиваю на немедленной присылке подкреплений, не менее двух-трех тысяч человек»...*

Взорвался рядом снаряд.

Спокойно смахивая с мундира упавшие на него комочки земли, тем же ровным голосом продолжает диктовать Домбровский:

*«...В противном случае наступление будет сорвано».*

Ускакал Веселовский.

Снова взрыв снаряда. Рухнула часть стены камеры пленных. Все скрылось в клубах поднявшейся пыли. Рассеялась пыль, зияет брешь в стене камеры, за которой видна часть двора, изрытого снарядами и усеянного трупами солдат.

С каменного пола поднимаются сбитые с ног федераты. Они бросились к бреши, разрывая одежду и царапая руки, они спешат выкарабкаться наружу.

Катрина склонилась, схватила с земли ружье убитого версальца и, став на колено, начала стрелять.

Равнина. Наступают коммунары.

Стремительно бежит Эжен, бегут федераты.

Стреляет с колена Катрина, лицо ее в пороховом дыму.

Укрывшись за бочками, за снарядными ящиками, за деревьями, стреляют пленные.

Рядом с Катриной, припав лицом к луже, лежит на земле и жадно пьет воду раненый Анри.

Стреляет Катрина.

Из боковых ворот замка поспешно удирают офицеры с генералом во главе.

Бегут версальцы в панике, оставляя Бэкон.

Наступают шеренги гвардейцев со Штайпером.

Двор замка. Пленные федераты не различают своих и чужих в темноте.

Часть наступающих федератов, заметив ружья из-за прикрытия, задержалась. Эжен и гвардейцы вскинули шаспо, взвели курки, готовые стрелять.

Их останавливает громкий, радостный крик Катрины, которая, став во весь рост на один из ящиков, кричит:

— *Это мы, федераты!!*

Катрина бросилась вперед.

Замер Эжен, дрожит в его руках взятое наперевес ружье.

Перед ним Катрина. Смотрит на нее Эжен, ничего не в силах сказать.

Смотрит на него Катрина и в глазах ее огромная радость.

Пленные и наступающие гвардейцы смешались и вместе бросились вслед за отступающим врагом.

Стоит Эжен, опустив ружье, не отрывая взгляда от глаз Катрины.

Стоит Катрина, в ее глазах тяжелые слезы. Произнесла она одно только слово:

— *Пить...*

и выронила ружье.

Эжен молча протянул ей флягу. Взяла флягу Катрина.

Смотрит, не отрываясь, на нее Эжен.

Отбросила флягу Катрина и широко улыбнулась.

— *Я знала, что мы встретимся с тобой, черномазый...*

Лошадь Домбровского подняла голову, прекрасную, запоминающуюся голову умного коня и громко заржала.

И под это ржание генералы и офицеры замка Бэкон в легкой дымке рассвета в паническом бегстве скачут по дороге в Версаль. ЗТМ.

Из ЗТМ. Заполненный федератами двор

---

*Париж в огне. Репродукция с картины*

замка. Расстегнутые мундиры, неряшливые повязки на ранах и царапинах, усталые лица, бодрые глаза; далеко разносится голос Домбровского.

Худой, крепкой рукой он держит поводья коня и кричит с веселым прищуром глаз:

*— Парижане, сегодня вы видели спины врагов Коммуны и я подозреваю, что вам пришелся по вкусу этот версальский галоп. Верно, коммунары?..*

Восторженные, утвердительные возгласы и крики.

*— Коммунары, к утру прибудут подкрепления и мы двинемся дальше к победе!!. Да здравствует коммуна!*

Общие крики, возгласы:

*— Да здравствует коммуна!*

кричит армия, наполняющая двор.

*— Да здравствует Домбровский!..*

Стоя на бочке рядом с Катриной, которая опирается на шаспо, орет Эжен.

В углу двора, окруженные федератами, пленные версальцы.

Катрина, Эжен и группа федератоов подошли ближе к ним.

Стоят пленные, среди пленных Бордье. Голова его ушла в плечи, он прячется за спины, стараясь быть незаметным.

Из рядов пленных вышел вперед версальский часовой Антуан и закричал, обращаясь к Домбровскому:

*— Мы были в плену у пруссаков, Тьер купил нас у немцев... Повел на убой. Мы хотим остаться с вами.*

Еще несколько человек сгруппировалось вокруг него и к этой группе примкнул Бордье.

Антуан увидел это. В страшном волнении смотрит на Бордье.

*— Ну что ж, хорошо,*

сказал Домбровский.

*— Пусть те, кто честно хочет искупить свою вину перед Коммуной, станут в ряды ее защитников.*

Тогда закричал Антуан Клемен, указывая на Бордье и готовый броситься на него:

*— Его нелья оставлять. У него толстое брюхо, набитый карман... Он убил моего брата... На моей земле он построил амбар. Теперь ему не помогут нашивки!!*

В исступленной ярости перебил его Бордье:

*— Не верьте этой шелудивой собаке!*

Вздрогнула Катрина от этого голоса, насторожилась, прислушалась. Глухой, хриплый голос Бордье:

*— Я честный мужик из Оверно. Все знают Бордье. Виноградники Бордье...*

*— Стой, капрал!*

закричала Катрина.

*— Я вспомнила твой голос.*

Она вскинула ружье к плечу и нацелилась.

Эжен быстро отвел ружье и с силой опустил вниз.

*— Смирно!..*

крикнул Домбровский.

*— Пленных отправить в Париж. Пусть разберется Коммуна...*

Повели пленных. Шагает Бордье.

Дрожит Катрина, не в силах оторвать руки от курка. Эжен сдерживает ее, успокаивает, крепко обнимая. Молча провожает взглядом пленных Катрина.

Штайпер, попыхивая своей неизменной трубкой, угрюмо смотря вслед пленным, сказал:

*— В Париже они будут свободны. Париж хочет быть чище самого господа бога Иисуса христа...*

Усмехнулся Домбровский:

*— А я и не знал, что ты богослов, Штайпер.*

Смотрит вслед ушедшим пленным Катрина, брови ее сдвинуты, губы сжаты:

*— Таких надо уничтожать, Эжен...*

*— Катрина, зачем? Ведь мы же победили...*

говорит мягко Эжен.

И он провел ладонью по лбу Катрины. Подняла на него глаза Катрина, улыбнулась широко и ясно.

Барабанная дробь. Федераты повернули головы.

По верху укреплений, на фоне черного полотна ночи, шагает маленькая фигурка. Она бьет в свой толстый живот-барабан. В одной руке у нее факел, в другой — огромный кухонный нож.

За большими совиными очками, надетыми на кончик носа, мы узнаем веселые глаза Луи. Волосы его взбиты и припудрены мукой, на белом халате прикреплена популярная карикатура «Тьер — факельщик революции».

*— Хо-хо!*

хохочут федераты.

*— Сам Тьер!..*

Луи делает зверское лицо и орет:

*— Откуда понабралась сюда эта*

*сволочь?!. Эти голодранцы, эти висельники?! Где мои генералы?!*

кричит он:

*— Где вы, мои генералы?..*

И тут же меняя голос, пищит:

*— Мы потеряли штаны, господин президент... Пришлите нам микстуру от коликов в желудке...*

Гогочут федераты.

Совершенно по-детски смеется Домбровский.

## ЧАСТЬ ПЯТАЯ

Из ЗТМ. Мы слышим:

*— Раз, два, три, четыре, пять, шесть...*

Медленно наплывает новый кадр. Это пересчитывает чеки сухой, маленький человек в ермолке, в очках, в атласном халате. Он сидит в глубоком кресле. Перед креслом небольшой изящный столик, на нем кофейным прибор и несколько чашек. Открыто окно.

Напротив старика, на софе, знакомый нам человек с птичьим лицом. Он сидит с чашкой кофе в руках и щели его глаз почти окончательно закрылись.

*— Четырнадцать, пятнадцать, шестнадцать, семнадцать...*

считает старик...

*— Деньги — двигатель войны. Что могут сделать эти парижские авантюристы с пустыми карманами?.. Девятнадцать, двадцать, двадцать один... Сломать государственный аппарат, создать немыслимое правительство демагогов и черни и в то же время просить подачек у маркиза Дюплека...*

Старик рассмеялся.

*— Тридцать шесть, тридцать семь... сорок миллионов. Передайте маркизу мою благодарность.*

Старик обернулся к секретарям и, отхлебнув кофе, стал диктовать:

*«Во все газеты Франции и Европы...»*

За окном разгорающийся рассвет.

*«Безумцы, предатели и мятежная чернь Парижа готовят новое страшное преступление. Национальный банк под угрозой захвата, но армия порядка не допустит гибели цивилизации. Она раздавит этот безумный город Искупление будет полным и оно совершится именем закона, при помощи закона и на основании закона».*

Он поправил очки, запахнулся в халат и задумчиво обратился к похожему на птицу человеку:

*— Что такое по-вашему закон, господин Вессе?*

Вессе-старший приподнялся, вытянул голову и прошипел:

*— Может быть, я ошибаюсь, господин Тьер, но по-моему — это право на каждый товар назначать свою цену...*

Рассмеялся Тьер прерывистым и икающим смехом:

*— Недаром я люблю этот закон, когда он в моих руках...*

Он приподнял над столом чеки:

*— Мне семьдесят пять лет, дорогой Вессе, но мне часто кажется, что года — это пустая формальность...*

и он еще раз довольно рассмеялся.

Неожиданные голоса за дверью, стук в дверь.

Повернул голову Тьер.

В дверях генерал. Генерал, задыхаясь, отрапортовал:

*— Аньер и замок Бэкон в руках Домбровского.*

С неожиданной стремительностью вскочил Тьер и бросился к нему:

*— Когда? Зачем? Почему!.. Кто смел?!*

Украшенные эполетами плечи.

Генеральские профили. Наполеоновские бородки, шитые золотом воротники. Кричит Тьер:

*— Ваш бэконский болван смешал все карты! Отправьте его в реверв. Я приказываю сегодня же выбить эту интернациональную демократическую сволочь из укреплений Аньера, Бэкона и Нейи!! Снарядов не жалеть!.. Пленных... не щадить!*

Равнодушные на выкате глаза генерала, вспотевший затылок.

*— Не перебивать, когда я говорю!* завизжал Тьер.

*— Я кончил. До свидания.*

Прошли в дверь генеральские носы, головы, плечи, ноги.

У закрытых дверей аристократические руки надевают кепи, иронически кривятся губы:

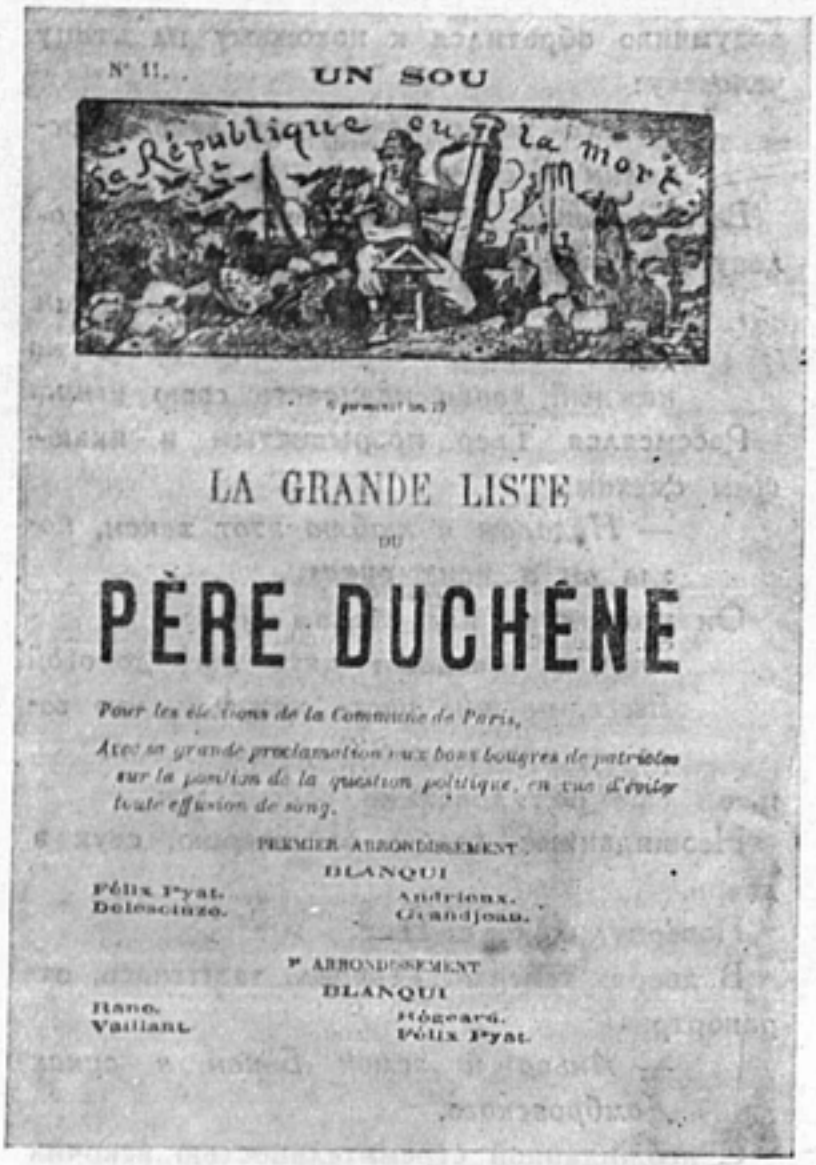
*— Этот маленький Тьер хочет сыграть великого Бонапарта.*

Генеральский смешок, генеральский зевок.

Тьер подбежал к Вессе-старшему и заговорил резко, быстро с'едая окончания слов:

*— Сколько вы заплатили Фраппо?*

Вессе-старший поправил кольцо на пальце:




*Прокламация о выборах в Коммуну 26 марта (жерминаля 6-го)*

---

*— Я списал его долги.*

*— А за сколько вы купили полковника Леду?*

*— За семьдесять пять тысяч франков...*

Тьер притянул к себе Вессе и зашептал прямо в ухо:

*— Предложите Домбровскому миллион...*

Выпрямился Вессе, снова притянул его к себе Тьер:

*— Два миллиона... Слышите? Нет головы тяжелее волота...*

Он опустился в кресло и зажмурился.

Окно. За окном рассвет и голос Тьера за кадром:

*— Опустите шторы. Я ненавижу резкий свет...*

Окно. Рассвет. Затягивают шторы.

В тишине утра замок Бэкон. Дула пушек глядят в безоблачное небо.

Первый блик солнца лег на лафет. Тишина. Силуэты укреплений.

Широкое солнце легло на горизонте.

Луг у реки, усеянный первыми апрельскими цветами.

Катрина и Эжен в траве.

Спит Эжен, лежит с открытыми глазами Катрина.

Потом осторожно поднялась, побежала к реке.

Спит Эжен, слышны всплески воды. Проснулся Эжен, стал искать глазами Катрину, увидел...

Мощными взмахами, по-мужски рассекая гладь воды, плывет Катрина. Вот она подняла кверху руку, радостно приветствуя Эжена.

Не отрываясь, смотрит Эжен. Вдруг почти бессознательно схватил тут же валявшийся прут и его острием стал чертить на песке лицо Катрины, запрокинутую голову Катрины, с вытянутой в призыве рукой.

Плывет Катрина, рассекая прозрачность воды.

Рисует Эжен.

Лицо Катрины на песке.

Блики солнца на воде. ЗТМ.

Из ЗТМ. Холм у замка Бэкон. На холме федераты. Они смотрят на дорогу в Париж. Сильный ветер. Далекая дробь барабанов.

Итальянец вслушивается в ритм барабанов и отбивает дробь на губах. Луи и старик маршируют на месте.

Сильный ветер треплет волосы Катрины.

Эжен рядом с ней. Он засунул руки в карманы и, чуть чуть раскачиваясь, шепчет про себя:

*— Идут* (свист)... *— Идут...* (свист) *— Идут...* (свист) *— Идут...* (свист).

Титр: *Идут подкрепления.*

Домбровский на холме у ворот замка. Рядом с ним Штайпер, за ним Веселовский. В сторонке оседланные кони, белая лошадь Домбровского.

Рвет ветер гривы коней.

Ветер треплет красное знамя на вышке Бэкона.

Титр: *Идут подкрепления.*

Подзорная труба в руках Домбровского.

Он видит дорогу, ветром поднятую пыль и первые шеренги подкреплений, появившиеся на повороте дороги.

Весело говорит Домбровский, передавая трубку Штайперу:

*— Ты видишь, Штайпер, они идут, три тысячи коммунаров Парижа. Им не придется даже смахнуть пыль со своих годильотов, разве что к вечеру Курбевуа.*

Смотрит Штайпер в подзорную трубу и мы видим вместе с ним... пыль, клубящуюся по ветру, и идущий по дороге небольшой отряд в сто двадцать человек. Впереди

четыре барабанщика, сзади две пушки и две обозные повозки.

Смотрит встревоженный и непонимающий Штайпер. Он медленно передает трубу Домбровскому...

Титр: *Идут подкрепления.*

Двигается жалкий отрядик в сто двадцать человек на ветру. НПЛ.

Из НПЛ. Двор замка Бэкон. Повозки обоза окружены федератами. Сбрасывают возчики на землю картофель.

Повар развязывает мешок, из которого с визгом выскакивает двое поросят.

Под смех федератов Луи ловит поросенка и, приподняв его за ноги вверх, кричит, обращаясь к гвардейцам:

— *Это все, что Париж нацарапал для нашей победы?!.*

Катрина взобралась на воз. Ветер раздувает платок на ее плечах. Волосы бьет ее по лицу.

— *Где пушки? Где обозы? Где люди, чорт вас всех подери!!*

кричит Катрина возчику.

Возчик угрюмо отрезал:

— *Обозы свернули в форт Исси по приказу штаба и полковника Леду, а пушек и людей нет.*

Возмущение среди федератов. Итальянец кричит с лафета пушки:

— *Вы слышите? В Париже нет людей! Я начинаю думать, что в Париже не все головы на месте!..*

На холме у замка Бэкон Домбровский вскочил на коня.

— *Этот павлин Клюзере, фанфарон всех революций, клистирный организатор...*

Порывы ветра вздымают гривы коней и полы плащей.

Домбровский, едва сдерживая своего горячащегося коня, раз'яренно и отрывисто бросает Штайперу:

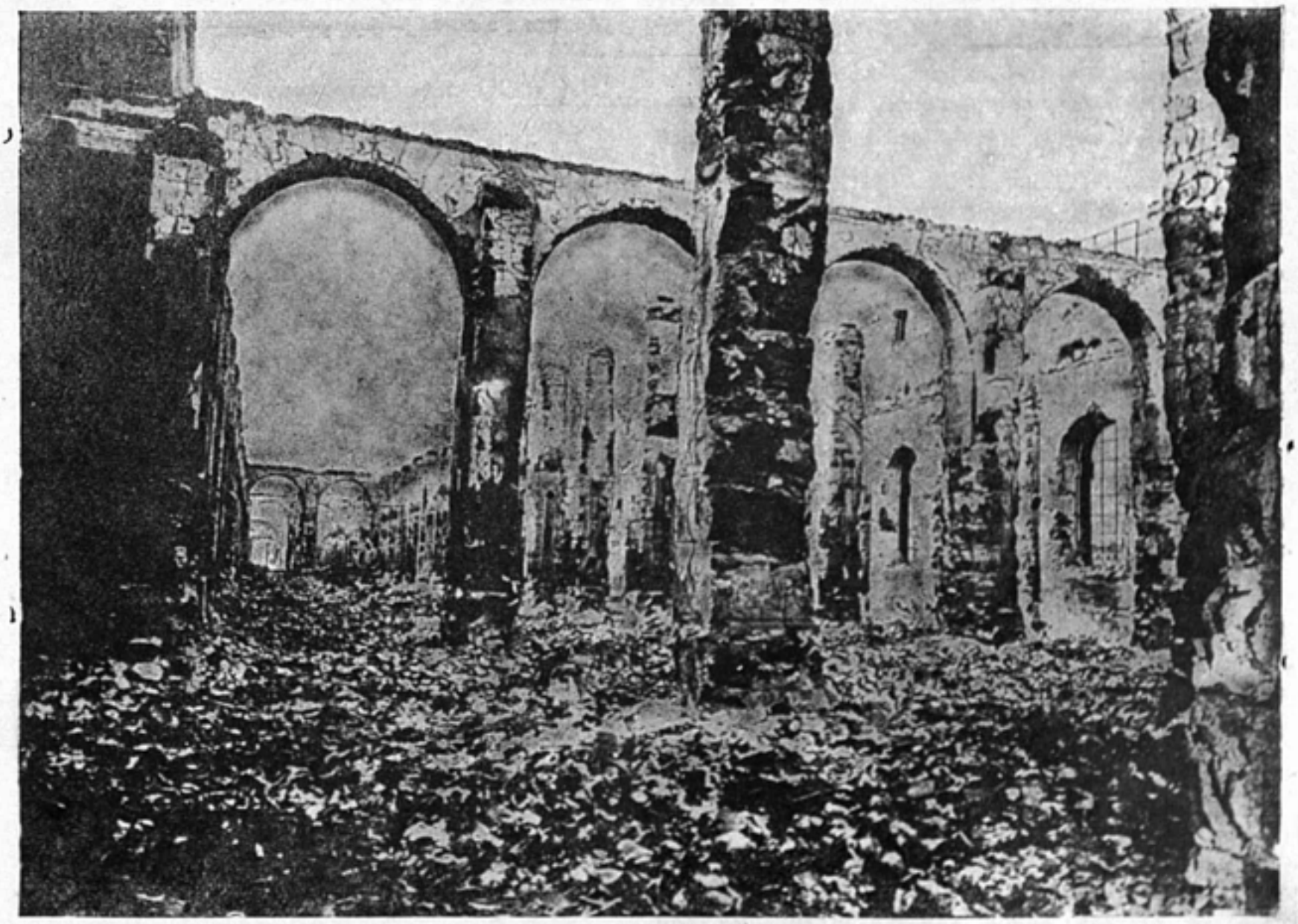
— *Клюзере прислал мне столько федератов, сколько депеш я послал ему за последнее время. По федерату на депешу, не правда ли, Штайпер, немного мало?! Но я у него вырву то, что требую!!*

Спокойно сказал Штайпер:

— *Коммуна должна победить, генерал, даже если она забывает об этом...*

---

*Остатки форта Клиши, в котором коммунары под командой Домбровского оборонялись под градом версальских снарядов, превративших крепостное сооружение в руины. Снято в 1871 году. Май*



Сильный порыв ветра. Домбровский натянул поводья.

— *У тебя широкие плечи, Штайпер, позиций не сдавать. Сдавать их нельзя.*

— *Слушаюсь, генерал!*

громко и уверенно ответил Штайпер.

Домбровский наклонился и протянул руку Штайперу:

— *Прощай, Карл.*

Штайпер посмотрел на Домбровского и пожал ему руку:

— *До свидания, Ярослав.*

Ускакал Домбровский.

Стоит Штайпер, около него старый гвардеец из его батальона. Посмотрел на него Штайпер, взял двумя руками за талию высоко поднял.

— *А ну веселее, старик, у нас широкие плечи...*

Свистит ветер. У стены стоит задумчивый и печальный Эжен. Увидел Катрину, бросился к ней.

— *Куда ты, Катрина?*

спрашивает он у Катрины, которая, поспешно, одержимая каким-то решением, идет, находу надевая шляпу, застегивая мундир и перекидывая через плечо шаспо.

— *В Париж, Эжен. Ты слышал, Париж вымер, по подсчетам штабов.*

*Нет, я хочу поговорить по-своему с парижанами.*

Свивает ветер рисунок Эжена.

Засыпает песком лицо Катрины.

Крепко обнявшись, стоят Эжен и Катрина у ворот замка.

Говорит тихо на ухо Катрине Эжен:

— *Я не могу без тебя, Катрина...*

Катрина не смотрит ему в глаза. Она застегивает пуговку, которая никак не хочет застегнуться на его воротнике:

— *Не простудись, Эжен, такой ветер...*

Пробегает ветер рябью по воде.

Стоит Эжен на дороге у замка. Смотрит вслед далеко ушедшей Катрине. Вдруг закричал:

*Катрина, если встретишь Рише...*

Обернулась Катрина.

— *...Скажи ему, что мне придется обмануть его...*

кричит Эжен:

— *...Пожалуй через неделю мне не вернуться еще в Париж...*

Машет рукой Катрина.

Ветер поднимает пыль и она заслоняет от Эжена маленькую фигурку Катрины, которая скрывается за поворотом дороги.

Свистит ветер.

Свивает ветер рисунок Эжена на песке.

ЗТМ.

# Жанр фильма „Чапаев“ [1]

*М. ЛЯХНИЦКАЯ*

Возникновение героического эпоса в истории художественной культуры было всегда связано с борьбой за новые общественные формы.

Не столкновения между отдельными династиями, не борьба партий, а грандиозные исторические конфликты, «борьба народов», — писал Гегель, — порождала те монументальные поэмы безымянных авторов, которые долгое время в науке именовались продуктом «народного» творчества.

Современное искусствознание установило ошибочность этого термина.

Эпос «народа» слагался как эпос класса. Средневековый роман о Лисе сложился как реакция на рыцарский эпос и осмеял героев феодального эпического искусства.

Очевидно, иллюзия «народности» возникала тогда, когда восходящие классы вели за собой на штурм отжившей социальной системы обездоленные, разоренные слои общества.

Так возник героический эпос IX и XIII веков до нашей эры, отразивший процесс столкновения античного общества. Рыцарский эпос Западной Европы возник из бесчисленных схваток феодализма с восточными деспотиями. Точно так же русский феодальный эпос XI и XIII веков был связан с выкорчевыванием корней родового строя среди славянских племен и связанных с ними кочевников.

Эпические формы возможны не только в поэзии. Конквистадоры первого тура европейских буржуазных революций воспеты в живописи и скульптуре мастеров Ренессанса. В портретных статуях Вероккио и Донателло можно разглядеть еще черты «народности», демократизма. Гаттамелата Донателло представлен народным вождем, эпическим героем. Античная стилизация статуи только подчеркивает черты демократизма. Он бос. Шпоры со звездами надеты прямо на голые ноги и прикреплены к крагам грубыми ремнями. Голова не покрыта. Короткие локоны падают на крепкий затылок и невысокий лоб. Лицо умно и насмешливо. Грудь обнажена и украшена эмблемой. Шпага простой формы, острая и длинная, создана для того, чтобы рассекать тела.

Позднее, когда второй тур буржуазных революций в Европе довершил победу над феодализмом, демократизм, «народность» военных героев окончательно были утрачены в искусстве. Исчезли легендарные герои. герои военного эпоса. Батальная живопись XIX века — позднего Гро, Ораса Верне, Жерико и особенно Мейсоннье — тщетно пытается придать Бонапарту и верным сынам военных министерств черты «народных» вождей. Демократизм утрачен. Волосы, относимые ветром, плащи из грубого сукна и примитивное оружие заменили аксельбанты генеральских мундиров, пышные султаны на касках, легкие военные кепи и треуголки.

«В это время в гражданской жизни общества, — писал Маркс, — легендарных героев античных республик сменили Бенжамен Констан и Гизо — «полководцы коммерческих контор».

Империализм, эпоха, богатая войнами, не принес в искусство форм, напоминающих героический эпос.

Военная тематика произведений Альберта Мартина, Пювис де Шаванна и Альфреда Кубина пугает какой-то индустриальной мистикой.

Техницизм империалистической войны ощущается как сверхчувственная, трансцендентная сила.

Во мгле, отравленной газами, в ирреальном пространстве, где нет ни воздуха, ни земли, в волнах крови клубятся живые человеческие тела, искаженные страданием. Странные призраки, глумясь, заглядывают в глаза умирающим.

Война, страшнейший из гиньолей, железной могучей пятой давит обреченные груды живого человеческого мяса...

Все эти кошмарные образы вызваны к жизни империалистической войной, потому что империалистическая война ведется не

[1] Статья, присланная на конкурс кинокритики. Печатается под девизом автора.

за смену отжившего социального строя новым, а за укрепление разрыхленной капиталистической экономики; идея, неспособная повести за собой угнетенные массы.

Лучшее, что может создать искусство мелкобуржуазных и демократических масс, — это страх, ужас перед войной и ее последствиями и апологетика пацифизма.

Все это показывает, что возникновение героического эпоса, популярного среди трудящихся масс общества, возможно только в определенных исторических условиях.

Героический эпос есть жанр, т. е. по-русски, род произведения. Но эпос античный и эпос феодальный—это различные виды эпоса, обладающие особой поэтикой каждый. Роман приключений, как вид произведения существовал как рыцарский («Тристан и Изольда»), как плутовской (Сервантес, Рабле, позднее Лессаж), как полицейский (Конан-Дойль), как великосветский (Стевенсон), как утопический (Жюль Верн, Уэллс — различные оттенки буржуазного утопизма), как исторический (Дюма), как этнический (Фенимор Купер), как «роман ужасов» (Анна Радклиф).

Все это виды одного рода, требующие детального изучения именно как виды, структура которых всякий раз может быть об'яснена только в связи с данным этапом развития общественного сознания, а следовательно, с данным этапом развития всей материальной и духовной жизни общества.

Для схоластических, формально логических теорий искусства типично недифференцированное понимание рода и вида, как «жанра». «Жанр» об'является «суммой приемов», берется изолированно от историко-социальных причин, его порождающих. «Жанры» сменяются таинственно, необ'яснимо, загадочно либо по закону тезы-антитезы, в отрыве от развития «всех материальных и духовных вещей». Изучение видов в искусстве в связи с историей общества и всей его духовной культурой, позволяет находить в каждом конкретном виде его особенности и историческую специфику.

Например, героический эпос докапиталистических формаций был устным и безымянным творчеством. Грамотность была привилегией немногих. То, что эпос был устным, было лишним свидетельством его популярности среди демократических слоев общества.

В советской художественной культуре устное творчество не может широко развиться, так как все технологические средства искусства уже в руках пролетариата, в руках трудящихся. Мы совершили бы ошибку, если бы искали произведений героического советского творчества в советском фольклоре. Их следует искать в передовых течениях советского социалистического искусства. Эпоха империализма является в то же время эпохой социалистических революций. Возникновение героического эпоса в наши дни возможно только в социалистическом искусстве, в искусстве, питаемом борьбой за диктатуру пролетариата.

Элементы героического эпоса Октябрьской революции рассеяны в многочисленных современных художественных произведениях. Особенно сильны они в жанровой структуре советской поэзии и литературы, тематически связанных с гражданской войной.

Чрезвычайно сильны элементы эпоса в поэме Багрицкого «Дума про Опанаса», в лучших стихах Луговского, в ранних балладах Тихонова, в «Улялаевщине» и «Командарме 2» Сельвинского, там, где он пользуется народной речью без гаерства и гротеска.

Язык «Матери» Горького, связанный с «генеральной репетицией» Октябрьской революции, во многом звучит, как язык героического эпоса.

Несколько искусственно, стилизуя под народную эпическую «старину», писал Артем Веселый.

В совершенстве владел языком народного эпоса Александр Неверов. «Андрон Непутевый», «Ташкент, город хлебный», «Мария-большевичка» — превосходные документы эпического начала в советской литературе.

Творчество Фурманова овеяно духом батальной эпической героики. Однако его книгу о Чапаеве еще нельзя считать законченным произведением героического эпоса. Это только основа, эскиз будущего произведения гения; в «Чапаеве» смелые, полные темперамента и большой идейной страстности мазки тонут в несовершенстве технических средств изображения. В самой структуре романа пересекаются элементы различных литературных видов.

С одной стороны, хроникальность, документальность, историческая точность изображаемых событий, локальность времени, места. Действительные люди в реальных связях исторических событий. С другой стороны, вымышленные герои, синтетические, обобщенные образы комиссаров, партизан, иваново-вознесенских ткачей, красноармей-

*Вверху: встреча над овером. Засл. арт. Э. Цессарская и арт. А. Абрикосов.*
*Внизу: засл. арт. Э. Цессарская, арт. М. Ладынина и арт. А. Абрикосов.*
*Кадры из фильма режиссеров О. Преображенской и И. Правова «Вражьи тропы» (по роману И. Шухова «Ненависть»). Оператор В. Павлов, производство Мосфильм*

цев, крестьян. С одной стороны, разговорный, бытовой язык, с другой стороны, замечательные по силе куски текста, представляющие собой напевный былинный лад, бронзовые словесные слитки. Конструкция этих кусков несет в себе все элементы лирико-эпической батальной поэзии.

В строении языка романа можно отыскать множество так называемых народных эпитетов, метафоры, пословицы, конструкции фраз, расположение слов, т. е. языковые ритмы, корни которых следует искать в устном творчестве народности, ее беднейших слоев, не знающих грамоты и связанных с примитивными способами хозяйствования.

Попробуем расположить, подчиняясь ритмике каждой фразы, один из кусков текста, посвященный «красным ткачам».

У китайской ли грани,
В сибирской тайге...
... Где они не были красные ткачи?
Где они кровью не пòлили пòле бòя?
То-то их так берегли,
То-то их так стерегли,
То-то их так любили
И так — ненавидели.
Оттого им и память, как песня сложена,
По бескрайним равнинам советской земли! («Чапаев», стр. 19).

Это — почти гекзаметр. В жертву ритму принесены флексии слов («грани» вместо «границы»), фонетически подчеркнут пафос гибели ткачей («полили поле боя»...). Трижды повторенное «о» в сочетании с губными, крепко взрывающимися согласными, дает ощущение строго затаенного страдания.

Лиро-эпическая компановка отдельных мест романа глубоко оправдана основной идеей произведения. Дело в том, что Фурманов неоднократно подчеркивает в характеристике Чапаева его связь с вождями крестьянских революций в России. Записи в дневнике Федора Клычкова пестрят упоминаниями о Разине, Пугачеве и Ермаке Тимофеевиче — героях русского эпоса.

Именно в эпических фрагментах текста произведения Фурманова следует искать истоки жанровой структуры фильма «Чапаев», слава о котором уже облетела весь мир.

Секрет переложения поэтических образов на язык изобразительных искусств раскрыт Лессингом. Скульптор-художник, копирующий слепо то, что создано в поэзии, всегда совершает ряд ошибок и все же никогда не изобразит того, что дано в словесном, слуховом изображении явления, предмета. Слово и линия, краска — два языка. В одном и том же явлении различные искусства должны черпать различный материал для своих образов. «Живопись в своих подражаниях действительности употребляет приемы и средства, совершенно отличные от приемов и средств поэзии, а именно: живопись—тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени... Тела с их видимыми свойствами составляют предмет живописи... действия — составляют предмет поэзии» («Лаокоон», стр. 111).

Если бы Лессинг знал кинематограф, он восхитился бы способностью этого искусства воспринимать тела в их видимости, в пространстве и действенности во времени. Он восхитился бы сочетаниям поэзии с живописью, богатством средств изображения.

Эта полнота изображения, естественно, сильно отличает образы кинематографа от образов литературы. В романе Фурманов дал несколько описаний облика Чапаева. Описания эти точны и метки. Однако они не могут передать и сотой доли того богатства впечатления, которого сумели добиться режиссеры Васильевы в фильме.

Что же было взято от произведения Фурманова?

Взяты те элементы конструкции произведения, которые являются типическими для одного из любимых видов советской литературы о гражданской войне — элементы героического эпоса социалистической революции.

В классических фильмах советской кинематографии, предшествовавших «Чапаеву», черты этого вида звучали уже достаточно настойчиво.

В фильме «Октябрь» чистота вида была затуманена нагромождением символов, метафорических монтажных фраз, за которыми единство эпической сюжетики было утрачено. В «Звенигоре» — элементы этого же вида скрыты под большими напластованиями национального древнего украинского эпоса. В «Арсенале» черты вида проступают сильнее, наиболее сильно они звучат все же в фильмах С. М. Эйзенштейна, относящихся к 1924 и 1926 годам. Эпические элементы романа, его материал, особая, песенная ритмика прозы, «народная» фонетика, стиль языка героев, самого автора,

*Вверху: эпизод обручения Кекел — танец невесты. В роли Кекел арт. Т. Махмурян.*

*Внизу: засл. арт. Авет Аветисян в роли Зимзимова.*

*Кадры из фильма режиссера Амо Бек-Назарова «Пэпо». Оператор Д. Фельдман, производство Арменкино*

лиризм пейзажа, повторы в тексте, былинные концовки, запевы отдельных сцен — все это в фильме было замкнуто в особое, присущее только кинематографу, построение, в особый тип сюжета.

В героическом эпосе всех времен складывалась своя особая, эпическая сюжетика. Если трагедия, комедия, новелла требуют действия, построенного на одном, решающем для развития всех образов событии (кульминации), то эпос, помимо одного центрального события, не играющего уже роли кульминации для раскрытия образов, всегда имеет множество второстепенных событий. Они-то и имеют решающее значение для раскрытия образа любимого героя. Особенности этого построения имеют свое об'яснение.

Песни о народном герое складываются на протяжении долгого времени. В одной из них говорится только о его душевных качествах, о доброте и близости к массам, в другой — темой песни является только его остроумное словцо, в третьей — может быть, речь идет о каком-либо одном подвиге, в четвертой—речь пойдет об его смерти. Так, наслаиваясь одна на другую, отдельные песни впоследствии под опытной рукой мастера, становятся цельной эпической поэмой, в которой песни располагаются уже как части целого, под углом зрения определенной идеи, об'единяющей все. Мастер находит центральное, опорное событие и в соответствии с этим строит всю поэму.

Эпическое построение сюжетики выделяет фильм «Чапаев» из обычных советских фильмов, следует только помнить, что это не бессюжетность и не «монтаж аттракционов», а высокохудожественное драматургическое строение, присущее эпическому жанру в кино. Рассмотрим его.

Роль отдельных «песней» в фильме выполняют отдельные сцены или куски, друг от друга отделяемые в большинстве случаев затемнением. В поэме это означало бы конец песни. Внутри каждого такого куска есть особенное, точно ощущаемое драматургическое задание; оно заключается в том, чтобы заставить Чапаева разрешить какое-либо противоречие, раз'яснить ошибку в себе самом, или в соотношении сил вокруг него.

Кусок-песня строится с таким расчетом, чтобы эффект неожиданного разрешения падал на финал куска, как это бывает в третьей строке частушки, в последней строфе песни. Например, вся первая сцена с поисками винтовок построена для того, чтобы подвести зрителя к восприятию фразы на мосту:

— Купаются... Жарко,

скрывающей от комиссара кое-какие темные пятнышки внутри отряда чапаевцев. Внутренний замысел песни-куска: «Грозен Чапаев, но ежели что — не выдаст своего».

В третьей замечательной сцене, когда талант Чапаева, военного стратега, блещет в ребяческой игре с картофелинами, когда Елань упрекает Чапаева в расхождении его теории с практикой, последним ударом сделана фраза:

— Ну, так, это если надо!

Замысел песни — «Ох, и хитер был Чапаев на войне!!»

Совершенно так же построена сцена с Жихаревым, когда в фильме Чапаев говорит Петьке, надевая папаху:

— ... К Чапаеву не пришлют замухрышку какого-нибудь!..

Замысел песни «... а если ошибется в чем Чапаев — признается да еще и с честью выйдет!»

В народных песнях, пословицах, частушках, рифма часто бывает конфликтна, нарочито шуточна, нарочито неточна.

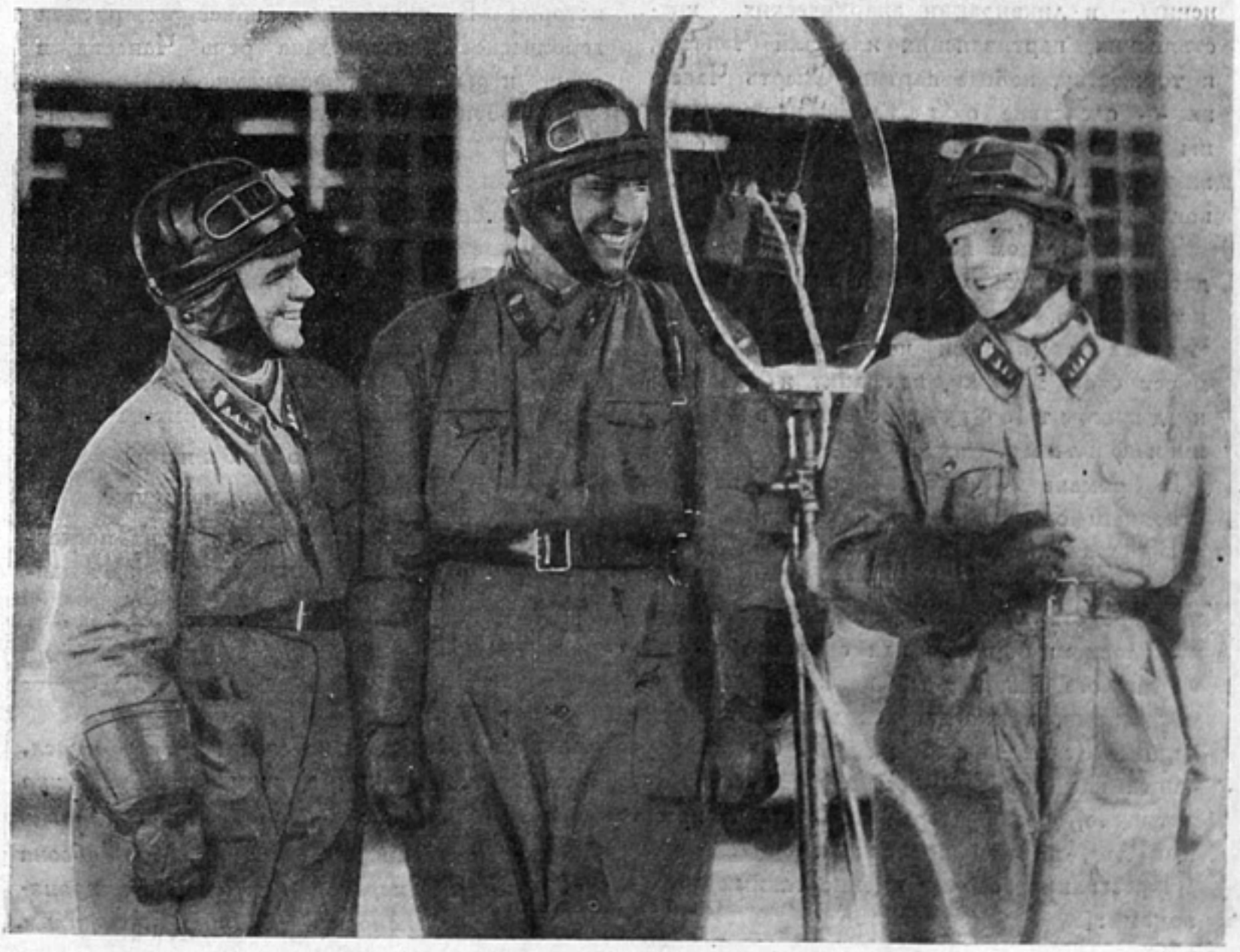
Точно такое конфликтное строение можно уловить в каждом куске-песне, финал всегда конфликтует с началом, ассонирует, как рифма, в народной речи.

Прием этот не формальный и введен не в целях подражания. Он найден именно как способ для обрисовки образа героя. Задача состояла не в том, чтобы показать, как белые генералы погубили красного смельчака, а в том, чтобы раскрыть со всей полнотой, кто же был этот смельчак, какова была его натура, как относился он к своему делу, к товарищам, какая идея двигала его и в чем была его сила?

Каждая из песен-сцен и раскрывает последовательно шаг за шагом прекрасную, самоотверженную натуру пламенного революционера.

---

*Вверху: встреча на «Сорочьей Горе».*
*Внизу: экипаж танка. Арт. Н. Симонов в роли командира танка и арт. М. Павликов и А. Мельников в ролях танкистов.*
*Кадры из фильма режиссеров И. Хейфица и А. Зархи «Горячие денечки». Оператор М. Каплан, производство орденоносной фабрики Ленфильм*



Черту за чертой раскрывают нам сцены-песни, чтобы в финале заставить нас оплакивать его смерть.

Фабула построена так, что в ней нет акцента на борьбе «белых» и «красных». Борьба ощущается, как подпочвенное течение, определяющее собою весь состав, всю консистенцию почвы. Борьба капелевцев с чапаевцами определена не в резких действиях трех батальных сцен, она пропитывает весь фильм от первого до последнего кадра, пропитывает каждый образ.

На первый план выступают противоречия внутри белых войск, внутри отряда Чапаева. Исторический смысл противоречий в войсках, наступающих на Чапаева, отражает соотношение образов Петровича и его начальника, умного, сильного и культурного человека.

Исторический смысл противоречий в чапаевском отряде отражает соотношение образов Чапаева и Фурманова.

Каждый кусок-песня прибавляет штрих, каплю к характеристике этих основных противоречий. Социалистическое, реальное понимание исторического процесса закономерно приводит соотношение образов в первом случае к разрыву, к ликвидации патриархальных иллюзий, с одной стороны, и, с другой стороны, во втором случае — к единению, к ликвидации анархических, крестьянских, партизанских иллюзий Чапаева, к торжеству, победе партии. Смерть Чапаева — следствие остатков партизанщины в его сознании. Партии нужна была жизнь Чапаева, а не поза — «Чапаев никогда не отступает».

Таким образом каждый кусок-песня несет двойную нагрузку: раскрывает какую-либо одну сторону натуры Чапаева (в этой части каждая песня имеет свою завязку, конфликт и развязку) и движет общие сюжетные линии фильма.

В романе Фурманова слово является основным средством изображения.

В фильме Васильевых — слово только часть богатейшего арсенала изобразительных средств. Слово в фильме несет нагрузку, главным образом, как средство передачи диалога, как элемент песен, распеваемых чапаевцами, а иногда, как замаскированная надпись (слово внутри кадра). Слово, звучащее или изображенное в фильме, всегда ритмично, фраза всегда замкнута в песенный лад, в ритм пословицы.

Крестьянин говорит именно такими пословицами:

— Некуда хрестьянину податься!

или:

— Белые приходют — грабют,
Красные приходют — грабют,

или:

— За кого ты — за большевиков?
Али за коммунистов?

Речь Петьки укладывается в размер лирической частушки. Петрович говорит в тяжелых усеченных ритмах русской сказки о глупых великанах, одаренных рыхлой «соломенной» силой:

— Митька умирает.
Ухи просит.

В разговорах офицеров, генералов ритмы теряют эпическую мелодику и сбиваются на прозаическое строение, что выделяет диалог резко врабжебным общему ходу тональности текстовым звучанием.

На плакате, забытом капелевцами, пасквильные стишки о Чапаеве сбиваются в ритмику пустенькой тренькающей польки:

С нàми бóг, с нàми бòг,
Крáсных дàвим мы, как блòх,
А трусливые напайцы
Удирáют, тòчно зáйцы.

Речь самого Чапаева оправлена в монументальные формы былины. Это—героическая песня, слова, достойные быть отлитыми в бронзовых строках, достойные быть выбитыми на камнях и медных страницах истории. В просторных напевных ритмах героического эпоса дана речь Чапаева в сцене игры с картофелинами.

— Противник отброшен и обращен в бегство!

Широким жестом Чапаев сбрасывает со стола «неприятеля».

— Где должен быть командир?
Опять впереди, на лихом коне!
И первым ворваться в город на плечах неприятеля!

Даже в сцене с ветеринарами злые слова Чапаева закованы в железные ритмы песни.

— А! Вы здесь, голубчики?
Жаловаться пришли, подлецы?

В обоих отрывках ударные слова поставлены в той части фразы, где они дают наибольший ритмический эффект.

---

*Вверху: музыканты на свадьбе. Внизу: васл. арт. Б. Послáвский в роли богача Новика и арт. П. Аронес в роли раввина.*

*Кадры из фильма режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт, производство орденоносной фабрики Ленфильм.*

Речь Чапаева на митинге построена в этой же эпической тональности. Она начинается словами:

— Это как же понимать, товарищи бойцы?

Постепенно речь подводится к основным ударным строкам, усиливающимся благодаря повторам (любимый прием Фурманова — ступенчатые повторы).

— Разве же за то о нас слава идет?
Разве ж бандиты чапаевцы?
Ну, гляди у меня, герои,
Я буду расстреливать каждого...

Речь заканчивается традиционной для русского народного эпоса заставкой — приглашением:

— Приходи ко мне полночь за полночь,
Я чай пью — садись со мной...

Заставка в данном случае не является простым орнаментом, как это часто бывает в былинах, а характеризует демократизм, простоту пролетарского полководца.

В этой же речи на митинге можно найти элементы эпико-ораторской ритмики, знакомой нам по поэмам Маяковского «Ленин» и «Хорошо». Органическое сочетание эпического ритма с ораторским дает прекрасный и нужный эффект для интонации актера. В той части, где Чапаев грозит бойцам расстрелять каждого, кто будет замечен в грабеже, есть фраза:

— А я попадусь —
стреляй в меня!
Не жалей
Чапа
ева!

«Стреляй в меня» — доводит речь до предельного напряжения и любое продолжение в том же ритме разжижало бы впечатление от этих слов. Тогда-то на помощь художникам приходит ритм ораторской речи, позволяющий дать еще более высокое напряжение в слове Чапаева, расчлененном логикой интонации на два ударных слога.

Монтаж фильма насыщен теми же эпическими ритмами. Монтажные фразы развернуты в глубину кадра широко и плавно без нервически мелких разрывов и клокотаний.

Спокойно, покачиваясь в дробном марше, движутся капелевцы. Длина монтажной фразы подобна длине былинной строфы. Она позволяет зрителю насладиться ужасом и красотой этой ритмически движущейся смерти. Точно так же размер былинной строфы позволяет насладиться глубиной и полновесностью фразы, скованной ритмом.

Не пыль в поле пылится,
Не туман с моря подымается,
Не грозна туча накатается,
Не из той тучи молония сверкает,
Подымалася силушка—зла—неверная...
...Семьдесят было царевичей
По три тьмы, по три тысячи.

Нарастание страха перед «силушкой злой, неверной», приведенное нами, как образец былинного строения, передано в фильме различными планами, которые постепенно из глубины кадра приближают к зрителю офицерские части.

Полнота монтажной фразы позволяет зрителю полностью прочувствовать стремительный полет Чапаева по полю.

Вырвавшись из правого нижнего угла кадра, Чапаев скачет по диагонали вверх и в самом центре экрана страстно выхватывает из ножен шашку и она, блеснув на солнце, пропадает за пригорком.

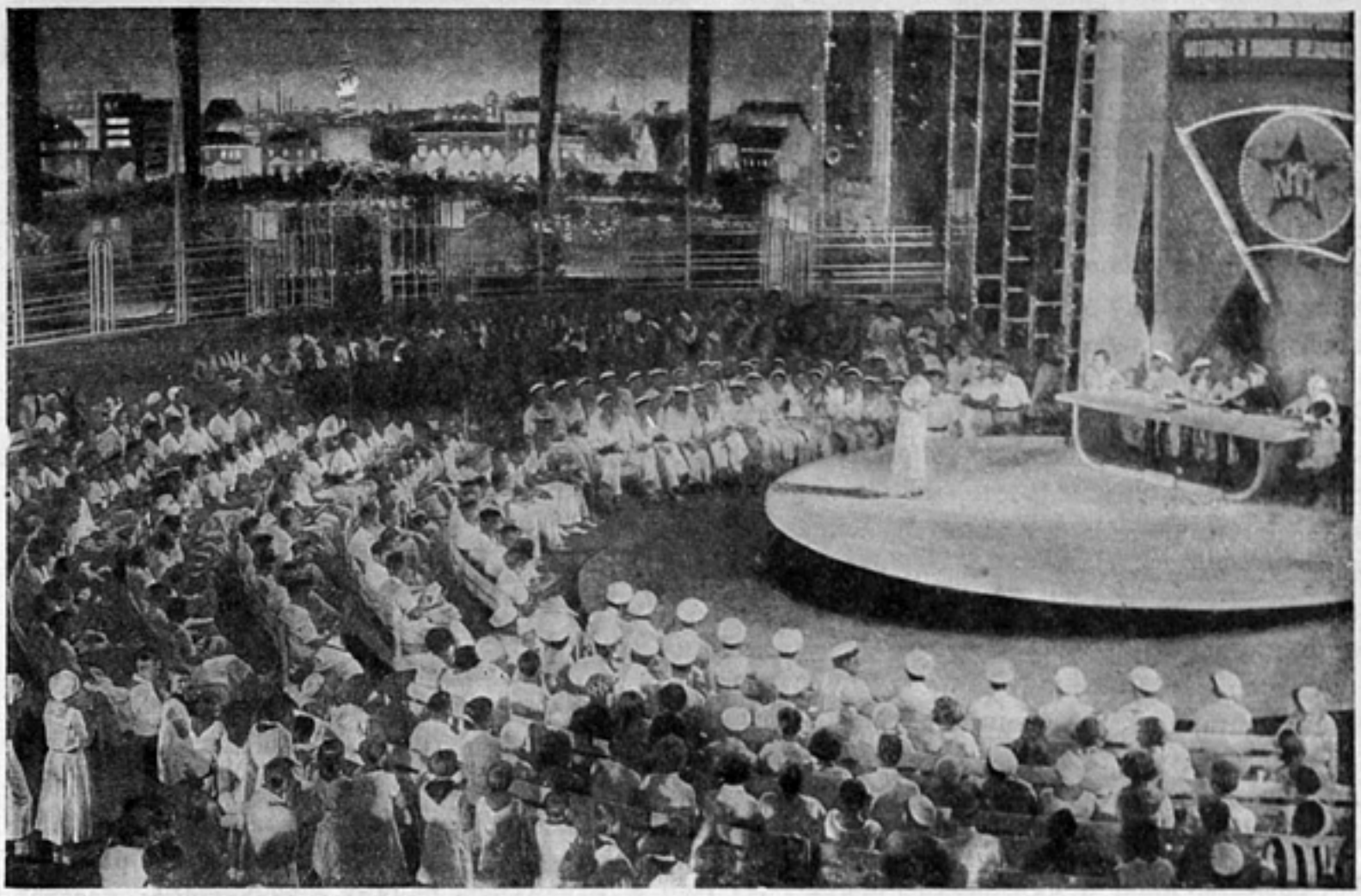
Музыкальные абзацы фильма играют роль аккомпанимента к основной мелодии фильма. Г. Попов без затей обработал несколько народных мелодий, и Васильевы вложили песню в уста бойцов.

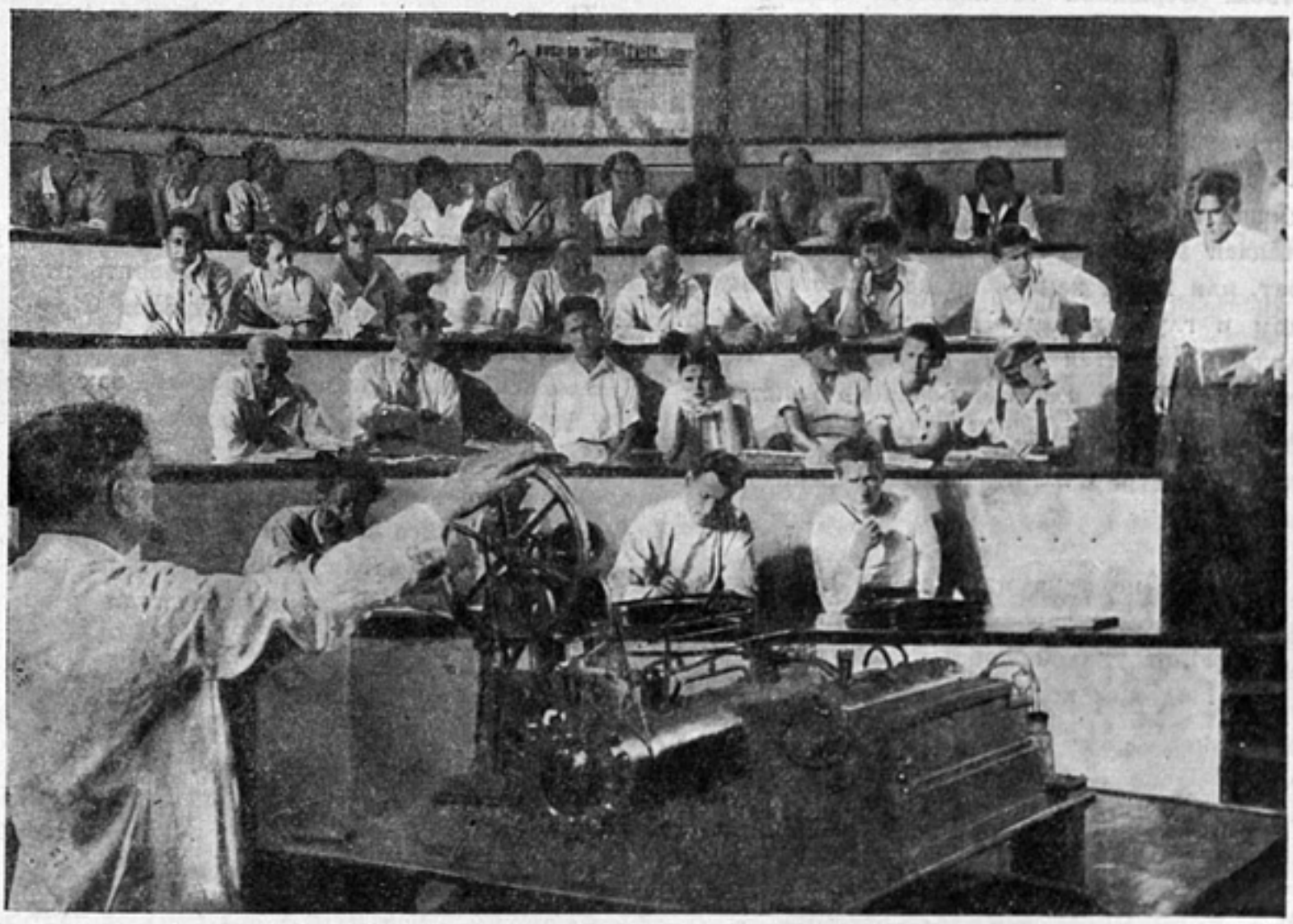
Жанр фильма, вернее, вид жанра определил собою и облик героев. Особенно сказалась жанровая структура на облике самого Чапаева.

Бабочкин-Чапаев костляв, сух и невысок ростом. Секрет величественности и пафоса кроется в его движениях плавных, широких, четких, подчеркнутых широкими рукавами грубошерстной рубахи в первых частях и монументальной пластической формой бурки — в последних.

Свою папаху с казацким верхом, примятую и сдвинутую на ухо, он носит с тем профессиональным блеском, который подсказывает, сколь горд Чапаев званием вождя и командира красноармейских масс, совершающих такое значительное и высокое дело. Показанный на передних и крупных планах в доме или на митинге, он делает всего несколько шагов, и аппарат фиксирует внимание на графически четких и замечательно пластичных движениях его тела, лица. Проход в глубину кадра, вдоль выстроившегося отряда, повторенный дважды (в сцене с винтовками и в сцене расстрела разложившегося красноармейца) позволяет уловить нервическую неровность походки кавалериста, привыкшего к седлу.

Лицо Чапаева на крупных и передних планах выглядит так, точно оно высечено из какого-то эластичного, но крепкого материала. Примятые папахой волосы кажутся пыльными. Линия профиля строга и пе-





*Вверху: из эпизода «Парк культуры и отдыха».*

*Внизу: из эпизода «На лекции».*

*Кадры из фильма режиссера А. Мачерета «Частная жизнь Петра Виноградова». Сценарий Л. Славина, оператор Е. Славинский, производство Мосфильм.*

вуче округлена на высоком лбу, пышные усы придают Чапаеву облик большевика, так хорошо знакомый нам по портретам вождей. Резец времени уже коснулся этого прекрасного лица и оно приобрело отпечатки возраста: на лбу, у глаз и у губ, когда Чапаев поворачивает голову, можно разглядеть, как скульптурно строг и лаконичен в его лице переход от висков к скулам. Суровое надбровье нервно, неспокойно. Смена чувств — ирония, грусть, внимание, тихое бешенство, взрывы жестокой ненависти, хвастливость, мечтательность, гордость и волевое напряжение концентрируются здесь, в этой части лица, в страстном взмахе бровей, а улыбка освещает все лицо и волной пробегает в усах.

Лучшие по линейному рисунку и цветовым сочетаниям изображения Чапаева относятся к тем частям фильма, где Чапаев-всадник мчится наперерез войску врага или, застыв на коне на вершине холма, обозревает картину боя. Композиция группы величественна, пафосна, высоко эстетична и в статике и в движении. В статике группа окружена бездонным воздушным пространством. Вершиной ее является папаха Чапаева. Основанием служит холм, на котором стоит конь. Черная, отлого ниспадающая книзу бурка и белый конь образуют вместе с фигурой Чапаева торжественное сочетание об'емных масс. Линии мелодичны и покойны. Когда же, ударив коня, Чапаев мчится из глубины кадра на аппарат, или когда камера провожает его взглядом в глубину кадра, спокойная мелодика линий сменяется бурей движения, бурка развевается за плечами всадника наподобие романтических плащей Делякруа.

Воистину — это кентавр революции.

. . . . . .

Что не туча идет перед дождичком,
Не гром загремел перед молонией,
Идет удалой добрый молодец,
Под ним конь, как лютый звирь...
... У коня из ушей, из ноздрей искры сыплются,
Изо рта у него полымя машет[1].

* * *

В 1923 г. Фриц Ланг сделал своих «Нибелунгов».

Националистически немецкий романтизм подчинил себе жанровую структуру фильма, его образы и темпы повествования. Мы видели «Зигфрида» — Пауля Вегенера, произведение чистейшей «арийской расы», ощущали древние ритмы монтажных кусков.

Это была первая ласточка фашизирующегося искусства.

В 1932/33 г. Луи Тренкер и Курт Беренгардт сделали своего «Повстанца».

Мы видели исступленные, заросшие бородами лица тирольских крестьян, которые умирали с величайшей готовностью. Огромный старинный колокол, украшенный готической вязью, отбивал им смертный час. Они шли со строгим сознанием необходимости совершаемого, и над ними, распростерши руки на грубом деревянном кресте, плыл исступленный в страдании Христос без кожи, с запекшейся кровью на обнаженных сухих мускулах.

«Повстанец» — это, внешне, — вид эпоса, сложившийся под влиянием стиля фашистского националистического романтизма. Но эпос ли это? Возможна ли его популярность среди масс? Может ли массу трудящихся, обездоленных безработных и голодных пролетариев, разоренных фермеров современной Германии вдохновить этот фильм на религиозную войну против Франции? Это очень сомнительно.

Вдохновляющая сила «Чапаева», как вид эпоса именно в том, что он вскормлен стилем советского реализма, все части его и образы подчинены этому стилю, а материалом для него послужила не националистическая буржуазная революция и не крестьянский бунт, а социалистическая революция нашей страны.

---

[1] Былина об Илье-Муромце и Кузьме Семерцянинове.

*Арт. Е. Мельникова в роли Быстровой и арт. И. Коваль-Самборский в роли Беляева. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Сценарий А. Мачерета, оператор Л. Косматов, производство Мосфильм*

# „Летчики“ [1]

*КАВКАЗЕЦ*

О «Летчиках» нужно много говорить и писать. Этот фильм относится к числу таких произведений искусства, которые запоминаешь надолго, нося в сердце частицы теплоты, лирического волнения, радости и эстетического удовлетворения, оставляемых ими.

Это по-настоящему большевистская картина. Она серьезна своим содержанием, глубоко волнует и вместе с тем создает веселое, бодрое, радостное настроение. Она поднимает сложные и глубокие вопросы жизни, донося их до зрителя в легкой, прозрачной, всякому доступной убедительной форме.

На будничном, но необычайно ярком материале жизни нашей авиации авторы картины ставят ряд общих больших проблем текущей действительности: формирование нового человека (Быстрова, молодежь в картине), перевоспитание людей со старой «закваской» (Беляев, Хрущев), показ обобщенного характера большевика в обстановке социалистического строительства (Рогачев) и выдвигают проблемы лирики, любви, дружбы.

«Летчики» не есть агитпропфильм, единственная цель которого борьба с авариями и воздушным хулиганством, хотя и в этом его задача. «Летчики» есть художественное произведение с глубоким идейным содержанием, широким замыслом, большими жизненными проблемами.

Главное в картине — показ мощи Советского союза, показ бурного роста нашей авиации, ее силы и организованности, показ горячей любви к ней широких масс, показ рождения и формирования новых людей, новых кадров советских летчиков, наконец, показ роли партии в создании авиации и авиапромышленности.

[1] Статья прислана на конкурс кинокритики. Печатается под девизом автора второй раздел статьи.

Картина есть, в сущности, художественная реализация слов т. Сталина, сказанных на XVII с'езде партии, о том, что раньше у нас не было самолетостроения и собственных кадров авиаторов, а теперь у нас все это есть и все это создано по инициативе и под руководством партии. На простом будничном материале авторы создали идейно содержательное, волнующее, насыщенное огромным пафосом произведение. Это вполне понятно, подлинный пафос в наше время есть пафос повседневного социалистического строительства.

Все основные компоненты, из которых складывается художественное кинопроизведение — режиссерская работа, игра актеров, работа оператора, и т. д., за самым малым исключением, находятся в картине на значительном уровне художественного мастерства.

Яркость, свежесть, легкость, простота, теплая лирика, тонкий, мягкий юмор, солнце, воздух, свет, настоящие человеческие чувства, прекрасные живые люди, показанные с чувством меры, культурно, динамично — вот особенности этой, по-настоящему жизнерадостной и талантливой картины.

«Летчики» могли появиться только в наши дни. Это—художественное произведение победившего социализма, результат полноты радости советских граждан за великие общественные успехи в стране.

На основе этих успехов (в частности, успехов нашей авиации) жизнь страны стала яркой и красочной, вызвавшей и усилившей самые разнообразные запросы и чувства: юмор, радость, бодрость, любовь, дружбу, гордость, развязавшей творческие силы молодежи, усилившей рост новых людей, рост их культурности и т. д.

Выражением этих новых процессов и характерных явлений нашей действительности и явилась картина «Летчики». Она явилась своевременно и в этом великая заслуга Райзмана как художника.

Особенность советского искусства — утверждение жизнерадостного отношения к жизни. Оптимизм — основная черта советских фильмов. Однако «Летчики» занимают в этом смысле особое место.

Беря материал советских героических будней, фильм выражает его в до конца выдержанных тонах жизнерадостности и бодрости, в форме веселого и тонкого юмора, удовлетворяя этим потребность советского зрителя в идейно содержательной, художественной и вместе с тем веселой картине.

Это именно отличает «Летчиков» от всех других советских картин, любого жанра и художественного уровня. Это делает их картиной единственной в своем роде, картиной, кладущей новую веху в советском киноискусстве.

Отсюда пойдет советская кинематография по пути создания высокохудожественных, содержательных, жизнерадостных произведений, построенных на материале нашей повседневной жизни.

После «Летчиков» нельзя уже говорить, что советские «будни» материал кинематографически не выразительный, не героический, скучный. Наоборот, это материал подлинной жизни, единственного об'екта искусства.

Лирика и юмор. Раньше казалось (в представлении рафинированных эстетов) между этими понятиями нет ничего общего, что они взаимно исключают друг друга.

«Летчики», однако, показали, что эти понятия родственны. Лирика, в условиях советской действительности, перестает быть меланхолически безвольным копанием в самом себе. Она заключена в бодром отношении к окружающей действительности, воспринимаемой через суб'ективное я.

Чехов писал: «Н. пишет трагедию из жизни Сократа. Эти упрямые мужики всегда хватаются за великое, потому что не умеют творить малое. Имеют необыкновенно грандиозные претензии, потому что вовсе не имеют литературного вкуса. Про Сократа легче писать, чем про кухарку или барышню».

Авторы создали картину не про кухарку или барышню, но они дали произведение о простых и замечательных людях и их замечательных делах.

Они не искали «героической» темы где-то на стороне, а как подлинные художники подметили те явления, которые выдвинула сама жизнь. Этим они ответили на настоятельные требования времени, показав, что подлинной темой художника всегда была современная ему общественная жизнь.

Любовь и лирика даны в картине не как самодовлеющие категории, не сами по себе, оторванно от общественной жизни их носителей, они развернуты на основе большевистских будней, больших дел, напряженного строительства, учебы, работы. Они органически обусловлены и вытекают из общественной жизни героев.

В этом существо и сила сюжетного построения картины. Что надо считать в ней за сюжет, — первую линию, т. е. взаимоот-

ношения Беляева, Быстровой, Рогачева, или вторую линию, т. е. всю совокупность общественных дел, которые творят эти люди, и на этой основе живут, любят, волнуются? Разумеется, обе линии. Именно, в единстве, органической связи и взаимной обусловленности первой линии сюжета и второй и заключается особая правдивость картины.

При невнимательном подходе к картине может создаться впечатление об отсутствии в ней внутреннего идейного стержня, об ее слабой идейной нагрузке, об увлечении средними и ничем не замечательными людьми.

В самом деле, сюжет и содержание картины необыкновенно просты. Взята школа гражданской авиации, дана ее каждодневная жизнь, учеба... Начальник школы Рогачев, командир Беляев, ученица-летчица Быстрова, механик Хрущов... они работают, учатся, заседают, любят... все это очень обыденно и просто. Даже племянник Рогачева существует для того, чтобы подчеркнуть эту мирную повседневную жизнь.

Тем не менее этот простой сюжет «Летчиков» дан до такой степени идейно и эмоционально напряженно, художественно убедительно, жизненно правдиво, типично, «верно натуре», что образы рядовых людей, строящих Советский союз, поднимаются до уровня характеров.

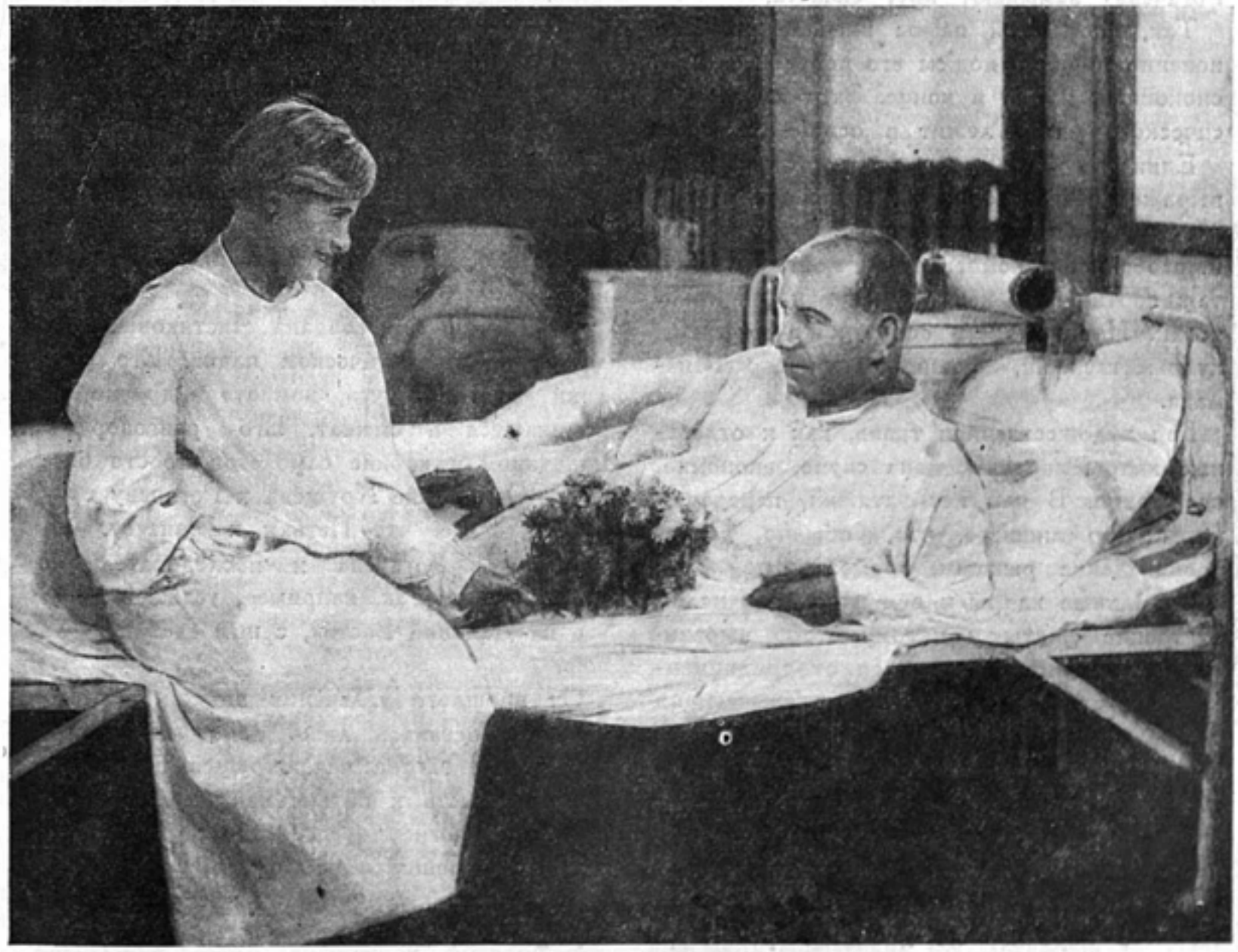
Простой, не героический в обычном понимании, материал превратился в картине в большую и волнующую героику, засверкал всеми яркими цветами художественных образов. В этом особая заслуга авторов картины. Они утвердили мысль, что в искусстве не материал определяет художественное качество произведения, а умение художника владеть материалом. Подлинный художник на любом материале создаст произведение огромной силы.

Каковы же художественные средства и приемы режиссера Райзмана?

Основное, что определяет характер картины, — это единство стиля и ритма в ней, глубокое чувство меры, культурность и, наконец, изящный и тонкий вкус, чувствующийся в любом кадре и детали.

---

*Эпизод в больнице. Засл. арт. Б. Щукин в роли Рогачева и арт. Е. Мельникова в роли учлета Быстровой. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Сценарий А. Мачерета, оператор Л. Косматов, производство Мосфильм*



Простота сочеталась в ней с изяществом и тонкостью художественной выразительности. В картине нет нажима, лихорадочного под'ема и спада развития действия. Ритм ее ровный, напряженный, логически повышающийся. Умение найти внутренний ритм в развитии сюжетов — признак больших художественных возможностей режиссера.

В стилевом отношении в картине нет характерной еще для многих наших фильмов эклектики, портящей художественное произведение. Стилевые принципы фильма едины и строго выдержаны в одном определенном плане. В картине нет ничего постороннего, заимствованного, лишнего, нарушающего единую стилевую гармонию ее линии. Это делает «Летчиков» произведением, имеющим строго законченное, индивидуальное художественное лицо.

Картина начинается спокойными, но внутренне напряженными кадрами, которые уже с самого начала дают тон последующему ходу событий.

Предпоследние кадры — полет эскадрильи самолетов над городом с их тенью на земле — кульминационный пункт картины, это сцены исключительного эмоционального размаха и потрясающей силы.

Конец картины, как и начало, спокойные, но внутренне напряженные кадры (от'езд Рогачева) замыкают круг сюжета.

Так, спокойный пафос вначале, необыкновенно мощный под'ем его перед концом и спокойный пафос в конце. Этот круг классического ритма лежит в основе картины.

Единство стиля и ритма нашло свое выражение и завершение в выборе и распределении материала, в развитии сюжета и, особенно, в компактности монтажа. Монтаж картины до конца продуман и организован. Именно здесь особо ярко выявился художественный, режиссерский дар Райзмана.

Вся художественная ткань, как и отдельные кадры картины, дана скупо, экономно, сдержанно. В ней нет затяжки, передержки, ничего лишнего, что, обычно, делает произведение рыхлым, громоздким.

Отдельные кадры и вся картина в целом внутренне сжаты и потому особо выразительны. Режиссер отказался от традиционных «вводных предложений», связывающих кадры, переходы их быстры и неожиданны. При наличии внутренней строгой логики в развитии сюжета и законченности ритма, такие неожиданные переходы делают картину компактной и заставляют зрителя собственной фантазией дорисовывать то, чего нарочито не досказал режиссер. Пример: Беляев разбился... карета скорой помощи... Зритель, естественно, ждет следующего кадра его лечения. Однако в следующем кадре неожиданно появляется уже выздоровевший Беляев. Блестящий своей сжатостью и скупостью переход.

Больница. Рогачева няня увозят на операцию. Мысль зрителя, естественно, вслед за больничной коляской направляется в операционную. Он волнуется, ждет, страдает. Вместо операционной следующий кадр: окрепший Рогачев из окна созерцает самолеты в воздухе. Эта сцена волнует своей радостной неожиданностью.

Профессор, сконфуженный няней, не знающий, как скрыть свою растерянность, восклицает: «Выписать этого летуна, а то он мне на воздух всю больницу поднимет!». Невольно рождается мысль: сейчас будут выписывать. Однако следующий кадр. Рогачев уже в учреждении.

Из картины выброшено все ненужное, все, что может перегрузить ее. Переходы предельно сжаты, вместе с тем логичны. Так смонтирована вся картина. «Чем теснее, чем компактнее, тем выразительнее и ярче».

Как о монтаже, о значении и месте юмора в картине надо говорить особо. Юмор — форма картины «Летчики». Он занимает главное место в ней. Причем характерно, что юмор не снижает серьезности картины, а, наоборот, подчеркивает ее. Юмор «Летчиков» особого свойства. Это — сама жизнь. Юмористические сцены и положения, задача которых смешить, одновременно глубоко правдивы и волнующи, в них нет искусственности, натянутости, они естественны и содержательны.

Роль Хрущева создана Чистяковым целиком в юмористическом плане. Его реплики «опять ляпсус», «компот» и другие запоминаются и смешат. Его разговор с мальчиком в кабине самолетов просто блестящ. Отношение Хрущева к Рогачеву примерно то же, что Петьки к Чапаеву. Он влюблен в Рогачева и последователен в своей любви. Так, например, уезжает Рогачев на Дальний Восток, с ним едет и Хрущев.

От прошлого увлечения водкой у этого человека осталась лишь привычка нюхать хлеб после глотка чая. Хрущев преодолел в себе страсть к питью, как он преодолел в себе и многие другие слабости прошлого. Это — сложившийся человек, замечательный производственник, чуткий и прекрасный товарищ. В образе Хрущева дан человек,

корнями ушедший в дореволюционное прошлое, с грузом этого прошлого пришедший в революцию и радикально переделанный ею. Показано все это в картине без особого нажима, как бы вскользь, скупо и вместе с тем выпукло.

Образ Хрущева — один из лучших образов в картине, один из лучших образов, созданных советской кинематографией вообще.

Блестящая режиссерская работа видна в любом кадре и каждой детали картины. Кинематографический язык Райзмана краток и выразителен. Сцена в парикмахерской, разговор Быстровой и Рогачева в трамвае, эпизод полета Беляева и Хрущева на самолете, вся роль Хрущева, вся сцена в больнице, которую Рогачев «поднял на воздух», эпизоды с няней и профессором, с вопросом Хрущева, беседа Рогачева, «пьете?», разговор Беляева с Рогачевым по телефону и многое другое — все это настоящий, неподдельный юмор, тонкий, жизненно правдивый, культурный, данный в меру, определяющий собою характер и стилевое лицо картины.

Этот юмор заставляет смеяться и вместе с тем волнует. Именно он делает картину ярким, культурным, веселым, воспитывающим и мобилизующим зрелищем.

Режиссер Райзман вслед за Васильевыми показал, где нужно искать смешное, как надо понимать природу смеха, какое место занимает юмор в больших и идейно серьезных произведениях.

Райзман показал себя в картине «Летчики» замечательным мастером юмора.

Такое же место, как юмор, занимает в картине лирика. Она, как и юмор, лежит в основе, составляет существо произведения, проникает собою всю его ткань. Взаимоотношения Рогачева и Гали, Рогачева и Беляева, Рогачева и Хрущева, Рогачева со всем коллективом — подлинно человеческие, мягкие лирические отношения. Лирика в картине не есть искусственно привнесенная деталь, она — органическая черта настоящей человечности, отношений, людей, воспитываемых Октябрем.

Замечателен по своей правдивости и рельефности типаж картины. Женщина, уверяющая, что ее «характер» позволяет трюки Беляева. Няня, больные соседи Рогачева, женщина-врач, профессор, барышня у телефона, которую Беляев посылает смотреть фокстрот в воздухе, — все это характернейшие человеческие лица, эпизодические роли, создающие вместе с тем живые, удивительные своей жизненной правдой образы. Один штрих — разговор няни по телефону — рисует быт больницы ярче, чем 20—30 страниц натуралистического описания.

Картина вообще полна остроумнейших деталей, мазков, сцен. Больничные туфли, покрывшие ступени лестницы,—характернейшая деталь, рисующая вкусы и прием режиссера. На таких деталях построена картина.

На уровне режиссерского мастерства находится и литературный язык картины — диалоги, реплики, созданный писателем Бабелем. На примере «Чапаева» мы убедились, какое исключительное значение имеет в картине литературный текст. Масса словечек этой картины вошла в поговорку и многие из них становятся любимыми выражениями в нашем разговорном языке.

Литературно-словесный материал в кинопроизведениях есть один из основных компонентов его художественности. Роль литературного текста в звуковом кино радикально отлична от его роли в немом кино. Если там требовались краткие выразительные надписи, то здесь нужен живой разговорный язык, раскрывающий характер человеческих персонажей, усиливающий впечатление и осмысливающий игру актеров и общее впечатление картины.

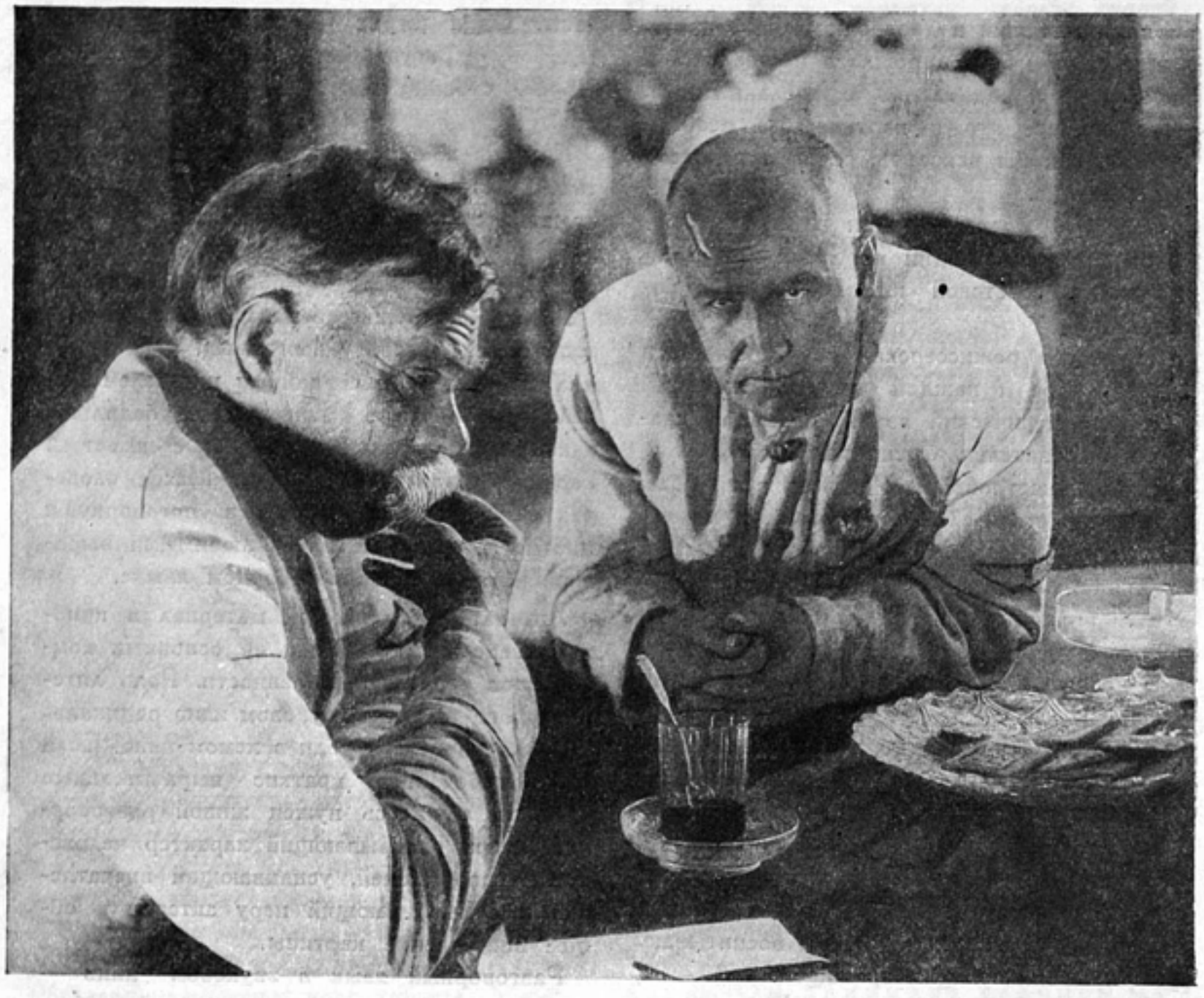
Разговорный язык в звуковом кино — литературная форма выражения кинообразов, поэтому он имеет такое огромное значение.

Вот почему необходимо приветствовать то обстоятельство, что большой мастер кино — Райзман обратился за написанием литературного текста к большому мастеру слова — Бабелю.

Единство режиссерского мастерства, прекрасной игры актерского состава и выразительного литературного текста создало высокую художественную выразительность картины.

«Что ты из себя пантеру изображаешь»... «хорошо, очень хорошо, нет, хорошо»... «будем брить бороду — атавизм»... прибор... височки, товарищ начальник!.. Я четырнадцать лет не пью и мне не скучно... Евгений Онегин, вот ты кто...» — все эти реплики, как почти весь текст картины, запомнились почти целиком после первого просмотра и это свидетельствует о сочности и доходчивости языка картины.

Работа Бабеля над написанием литературного текста для картины являет пример того, какое значение имеет участие квалифицированных мастеров слова в создании кинематографических произведений.



*Засл. арт. Б. Щукин в роли начальника школы Рогачева и арт. А. Чистяков в роли бортмеханика. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Сценарий А. Мачерета, оператор Л. Косматов, производство Мосфильм*

---

Режиссер Райзман дал творческие установки, актеры создали плоть картины. Высокое качество картины является следствием усилий режиссера и игры актеров. Последние поняли замыслы режиссера и воплотили их в живые образы, правда, не без срывов и противоречий.

Центральный образ картины — Рогачев — образ исключительной силы и содержания. Тов. Щукин в роли Рогачева выявил себя в кино как мастер, как художник огромного размаха и глубины. Образ Рогачева, образ волевой, могучей, жизнеспособной и жизнетворящей личности, прекраснейший образ большевика, полнокровный образ обаятельного человека, умного, простого, строгого, работоспособного, прямого и честного, чуткого и мягкого с товарищами, романтически мечтающего о полетах, любящего простую и хорошую девушку. Это — один из немногих по-настоящему удавшихся в советском киноискусстве образов большевика. В нем нет и следа той схемы и обычного пуританизма, каким нередко рисует большевиков наше искусство.

Рогачев дан товарищем Щукиным с необыкновенным актерским мастерством. Большой ум, сильная воля, твердый характер, моральная красота, огромная идейная убежденность и непоколебимая вера в то дело, за которое он борется — все эти качества большевика Рогачева даны Щукиным просто и до конца убедительно.

Артист настолько глубоко понял творимый им образ, так проникся внутренним миром большевика, что, глядя на Рогачева на экране, начинаешь верить, что перед тобою живой человек, выхваченный из самой жизни.

В игре т. Щукина нет ни одного штриха, который бы разрушал это впечатление. Мастерство доведено до такой степени совершенства, что игра сливается с жизнью и установить грань между ними невозможно.

Вся роль Рогачева ведется ровно, внутренне напряженно, правдиво.

Самое характерное, однако, в образе Рогачева — его цельность. Это мудрый и законченный человек. Его не раздирают противоречия. Он ясно знает, куда стремится и каковы пути к достижению цели. Отсюда его умное спокойствие, законченность, душевная и волевая собранность. Отсюда же его упрямство. Он болен. Нужна операция. На совет товарищей лечь в больницу он упрямо заявляет: «на операцию не лягу»... и продолжает работать. По состоянию здоровья ему запрещено летать, но он упрямо мечтает о полетах. Это — упрямство особого порядка, оно осмыслено, так как является следствием сознания необходимости сделать больше для пользы партии и страны. Этим оно радикально отличается от упрямства людей типа Беляева.

Вторая особенность этого человека — преданность, любовь к делу, перешедшая в страсть. Он горячо любит авиацию и ее людей, умеет их бережно и разумно воспитывать. Он горячо любит самолет, знает его, понимает его значение, чувствует его. Это — патриот своего дела, неспособный изменить ему. Именно такие люди являются основной движущей человеческой силой нашего продвижения вперед.

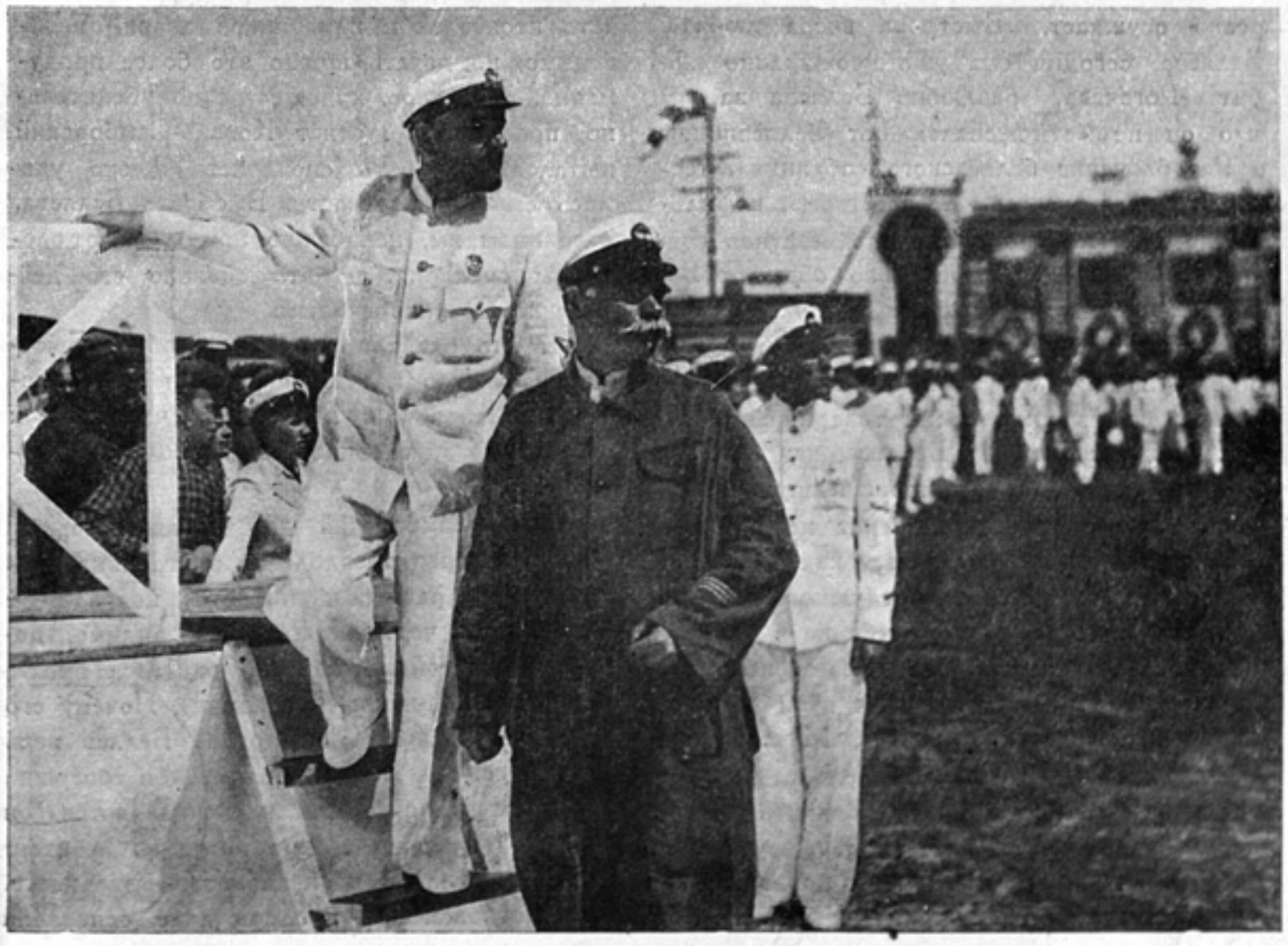
Рогачева глубоко любят его соратники и ученики. Как Чапаев в боевой обстановке, Рогачев в мирную эпоху сумел завоевать такой непререкаемый авторитет, что его слова стали для окружающих законом. Его критику слушают с уважением, распоряжения выполняют аккуратно, с любовью заботятся о его здоровье. Это любовь к нему повела в больницу группу посетителей, осторожно ступающих, чтобы не нарушить его покоя.

Естественность, простота, психологическая правдивость, внутренняя напряженность, покоряющая убедительность, уменье мобилизовать свои огромные актерские данные для художественной выразительности той или иной сцены, — вот средства, какими создан образ Рогачева т. Щукиным.

Главное препятствие, которое нужно было преодолеть режиссерам и актерам,— это порочные элементы сценария. Такими элементами являются: неправильное толкование и драматургическое раскрытие образа Беляева, отсутствие художественной мотивировки поступков Быстровой, недостаточная художественная убедительность этого образа, слабое построение и развитие сюжета.

---

*Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Сценарий А. Мачерета, оператор Л. Косматов, производство Мосфильм*



Режиссеру и особенно актерам Коваль-Самборскому и Мельниковой, пришлось, создавая свои образы, преодолевать слабости сценария и, если эти образы в общем удались, то это потому, что актеры перешагнули через сценарий.

Мачерет стремился положить в основу сюжета борьбу двух начал — анархического начала, «лихачества», олицетворяемого Беляевым, и мудрого, организованного начала, олицетворяемого Рогачевым. Он задумал образ Беляева как силу враждебную, как исключающую противоположность Рогачева. Поэтому, видимо, Быстрова, пристально рассмотрев этого человека, отвернулась от него.

Из этого положительного замысла, однако, ничего не вышло. Он не был драматургически разработан Мачеретом и реализован актерами в фильме. Отсюда двойственность и противоречивость образа Беляева и элементы немотивированных поступков Быстровой. Противоречивость эта выражается в том, что в картине Беляев выступает, как человек, обладающий рядом прямо-таки обаятельных черточек, за которые его несомненно любит зритель. С другой стороны, как носитель недисциплинированности и «воздушного хулиганства», за которое зритель его резко осуждает. Быстрова вчера любила Беляева, сегодня она уже неожиданно любит Рогачева, разлюбив Беляева за то, что он не «отмежевался» от беляевщины.

Разоблачение беляевского «обаяния», тесно связанного с его «лихачеством», в фильме не дано именно в виду недостатков сценария. Хрущев, презрительно обзывая Беляева «Евгением Онегиным», очень четко раскрывает сущность обаяния Беляева. Обаяние Беляева — это поза, это стремление выдвинуться из ряда своих товарищей.

Но, дискредитируя, Беляева, как летчика, показывая катастрофу, происшедшую по его вине, сценарист тов. Мачерет не решается дискредитировать Беляева, как человека, разрушив его обаяние «воздушного лихача».

Дело, конечно, заключается не в том, чтобы показать Беляева как врага, как неисправимого человека. Намечая пути для возвращения Беляева к работе, Мачерет оказался прав. Дело заключается в том, что в сценарии надо было разоблачить те стороны характера Беляева, которые сделали его «воздушным лихачем», и показать, как изменяется характер Беляева после того, как он осознал свою ошибку. Этого не сделал сценарист и этого не смогли сделать ни режиссер, ни артист Коваль-Самборский.

И поэтому печать двойственности остается на образе Беляева на всем протяжении картины. Все время он выступает в двух лицах, то обаятельным, чутким, умным, влюбленным, буквально с первого же слова Рогачева о проталкивании чертежей самолета поддавшимся исправлению, то всеми покинутым «злодеем», неустойчивым интеллигентом, собравшимся стреляться, человеком, не чуждым хвастовства и совершенно лишенным чуткости.

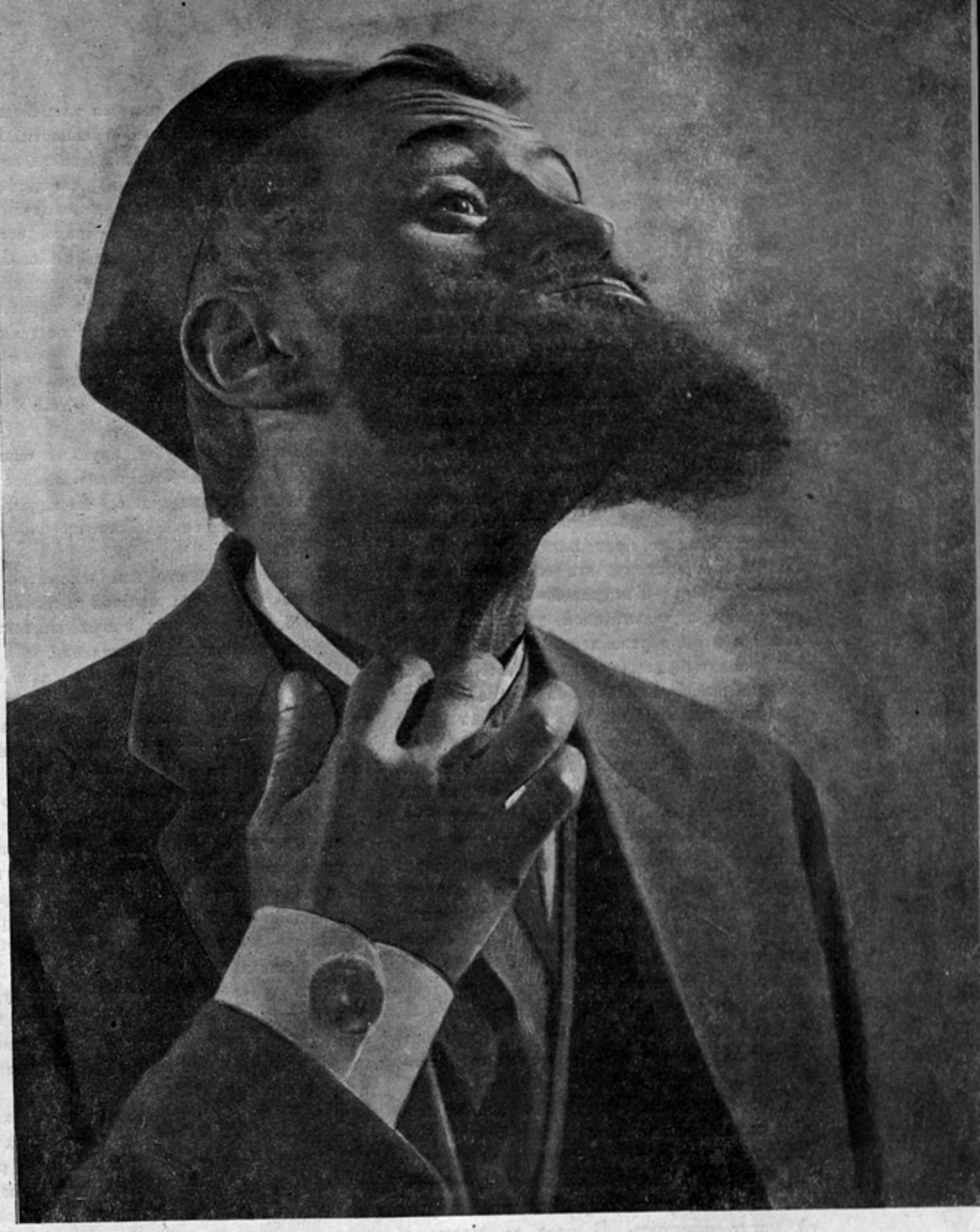
Двойственность образа разрушает характер. Сценарист помешал актеру создать образ внутренне цельный.

Несостоятельность сценария повела к нелогичности поступков даже Рогачева. В одном случае он отчисляет Беляева как безнадежного и неисправимого, а в другом случае заявляет Быстровой: «а по-моему, он парень ничего, нужно помочь». Причем помогать начинает не до того, как отчислил и проработал, а после, когда увидел, что Беляев хочет стреляться. Кроме того, Рогачев узнает, что будет делать Беляев, не у него самого (что он обязан был сделать), а у Быстровой.

В результате, по сценарию, образ Беляева есть надуманный, бесформенный, противоречивый, художественно неправдивый образ. В этом образе нет характера. Показывать носителей и виновников аварий необходимо, но делать нужно это более продуманно, а главное, художественно убедительно, правдиво. Артист Коваль-Самборский пытался исправить сценариста и это удалось ему лишь отчасти. В образе Беляева, созданном им, неизбежно присутствуют элементы сценария, и это сделало его действенно противоречивым.

Все это оказало влияние на образ Быстровой, внесло элементы фальши в отношения Быстровой к Беляеву и, частично, к Рогачеву, обусловило ее непоследовательность.

Коваль-Самборский дал образ человека, который через преодоление внутренних противоречий растет и движется вперед (он протолкнул чертежи Рогачева, видимо, добился постройки самолета, радуется вместе со всеми мощи нашей авиации). Почему его должна разлюбить Быстрова? Беляев ведь любит ее, она любила Беляева, он совершил ряд проступков, наказан, исправляется, он весь в перспективе, ибо нигде не показана его моральная и идейная несостоятельность. У Быстровой нет, в самом деле, оснований



*Засл. арт. Б. Пославский в роли богача Новика. Кадр из фильма режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Рапопорт, производство орденоносной фабрики Ленфильм*

перестать его любить. И в кабинете Рогачева она заявляет, что у нее нет комсомольской выдержки, «чтобы он ей не нравился». А в следующих кадрах он вдруг ей не нравится, она влюблена в Рогачева. Влюблена как раз в тот момент, когда Беляев стал исправлять свои ошибки. В картине этот переход не мотивирован, не имеет под собою почвы, явно не убедителен. Любовь Быстровой легкомысленная и слишком романтизированная любовь.

Так ошибочное толкование сценаристом образа Беляева повело к неверному толкованию роли Быстровой. Это затруднило артистке Мельниковой работу над образом. Ей, как и Коваль-Самборскому, пришлось вопреки сценарию, при помощи режиссера, стремиться к созданию внутренне цельного и художественно правдивого образа. Как и Коваль-Самборскому, это ей удалось лишь отчасти. Образ Быстровой—образ простой, женственной, талантливой девушки. Вместе с тем в этом образе неизменно присутствуют элементы фальши и надуманности. Образ, созданный Мельниковой, двойственный. Ее игра неуравновешена, неровна. Она нашла свой стиль и манеру, как актриса, но еще не закрепилась в них. Она поражает естественностью, изяществом и правдивостью, особой свежестью и непосредственностью игры, в ней есть обаяние, она умеет найти простую и очаровательную мимику, выразительную интонацию, кокетничает и вместе с тем блестяще умеет управлять самолетом. Это—умная, способная, культурная комсомолка, «не упускающая из виду», что она женщина. Она хочет нравиться, быть изящной и интересной, и это ей удается. Это — то положительное, что целиком принадлежит Мельниковой, что она может считать своим, это — то, что создает ей индивидуальное лицо актрисы. Но все это пока лишь в зародыше. Наметившиеся линии нужно разработать и закрепить. Это впереди и это самое трудное. Перед Мельниковой, однако, стоит явная угроза и препятствия, которые ей могут помешать. В игре ее рядом с хорошими данными имеются элементы фальши, неестественности, наигранности, нажима на «выразительность», слащавости, излишнего кокетства, погони за самодовлеющей красивостью, наивности, переходящей в шарж. Элемент фальши, однако, есть и у опытных актеров, например, у Коваль-Самборского в неожиданной и вульгарной фразе «и разошлись, как в море корабли».

Так сценарий, несмотря на усилия режиссера и актеров, определил актерскую игру, двойственность и расплывчатость образов.

Несмотря на все эти крупные ошибки и недостатки, фильм «Летчики» является выдающимся произведением, имеющим большое воспитательное и действенно-мобилизующее значение.

Этот фильм выявил нам режиссера Райзмана, как большого мастера и тонкого художника. Он дал нам новых киноактеров: Щукина, Мельникова, Чистякова.

Созданный целиком в плане последовательного реализма, он является крупным шагом вперед по пути становления стиля социалистического реализма в кино. Сделанный на простом повседневном материале жизни, он поднимает, вместе с тем, центральные вопросы текущей советской действительности, выявляет ее основные процессы, дает характеры людей, созидающих советскую социалистическую жизнь. Это — идейно глубокий и эмоционально волнующий фильм.

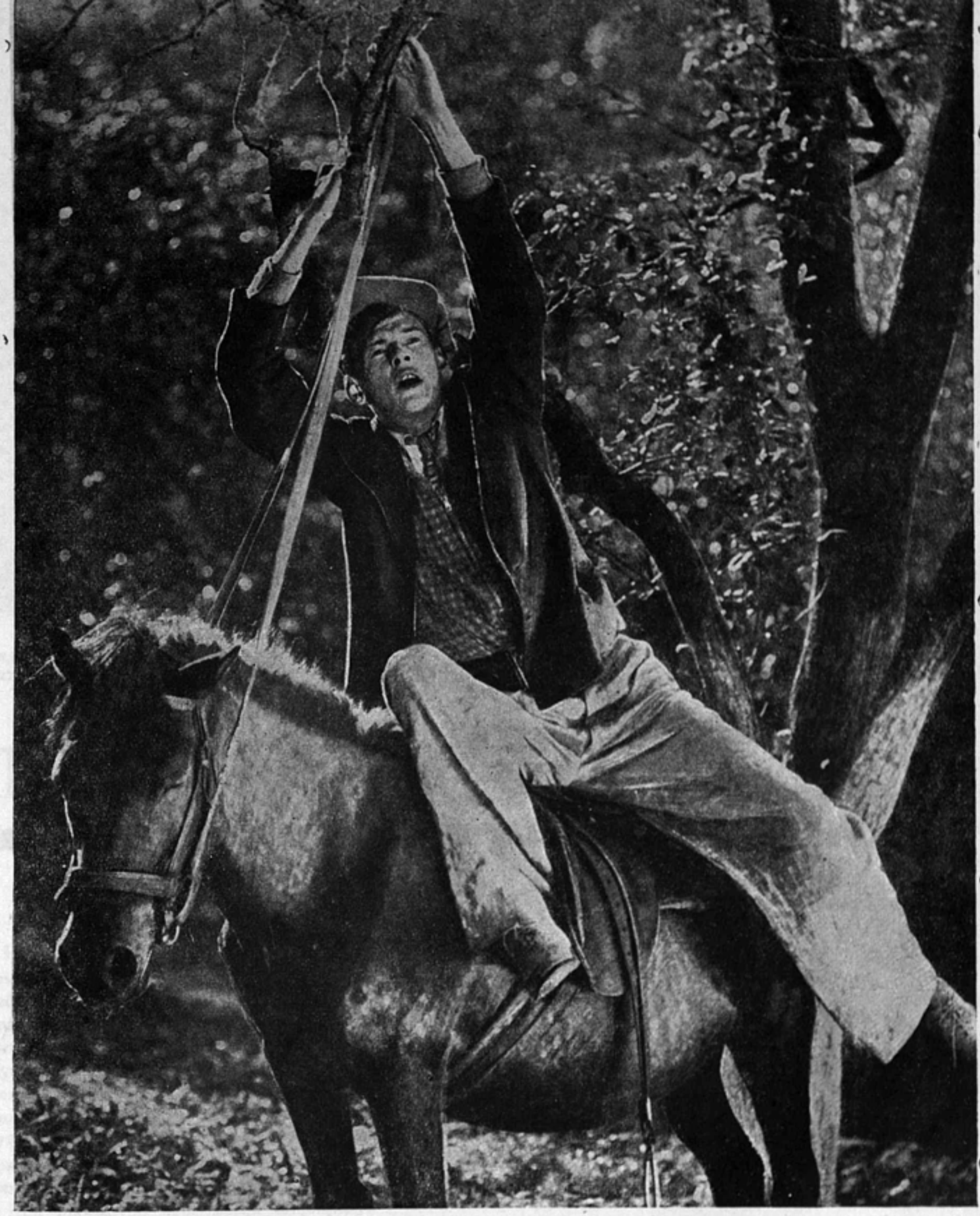
Используя юмор, лирику, романтику, давая новый метод монтажа, широко пользуясь приемом недосказанности, экономности, фильм дает особую форму художественной выразительности.

Такой фильм мог появиться только на нашей чудесной родине, являясь следствием чуткого внимания и пристального руководства нашей великой и мудрой партии фронтом искусства, как и всем социалистическим строительством.

*Засл. арт. Б. Щукин в роли Рогачева. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Сценарий А. Мачерета, оператор Л. Косматов, производство Мосфильм*

*Засл. арт. А. Хачанян в роли Дарчо. Кадр из фильма режиссера Амо Бек-Назарова «Пэпо». Оператор Д. Фельдман, производство Арменкино*

*Комсомольская вечеринка. Кадр из фильма режиссера А. Мачерета «Частная жизнь Петра Виноградова». Сценарий Л. Славина, оператор Е. Славинский, производство Мосфильм*



*В яблоневом саду. Артист Н. Черкасов в роли Кольки. Кадр из фильма режиссеров И. Хейфица и А. Зархи «Горячие денечки». Оператор М. Каплан, производство орденоносной фабрики Ленфильм*

*Кадр из фильма режиссера Сесиль де Милля «Клеопатра». Производство Парамоунт-фильм, США*

# Пути буржуазного кино

Э. АРНОЛЬДИ

Иностранные фильмы, показанные на первом советском кинофестивале, представляют собой в достаточной степени широкий материал, на основании которого можно получить представление о путях развития буржуазной кинематографии и творческом лице целого ряда ее мастеров. В этих фильмах, являющихся частью целого, отразился ряд существенных элементов, характеризующих, так сказать, текущий момент зарубежного киноискусства.

При просмотре буржуазной кинопродукции, прежде всего, чувствуется печать всеобщего кризиса, воздействовавшего на подавляющее большинство фильмов. Влияние кризиса на творчество мастеров буржуазной кинематографии является определяющим фактором. Это убедительно демонстрируют художники всех направлений, выражающие довольно разнородные оттенки буржуазной идеологии—от мелкобуржуазного протестантства до махровой реакционности фашизма. Кризис активизировал западное кино, принуждая его к все более и более прямолинейным политическим выступлениям.

Процесс насыщения фильмов политическим содержанием начался еще на подступах ко всеобщему кризису, но наиболее наглядные проявления его мы видим именно в последние два-три года. В США в это время появляются такие произведения, как «Американское безумие» (1932), агитирующее за оставление вкладов в банках, «Золотой урожай» и «Дух 1933-го» (1933), воспевающие рузвельтовские реформы «спасения капитализма», «Архангел Гавриил над Белым домом» (1933), изготовленный на средства и при участии «газетного короля» Вильяма Херста для пропаганды фашистской диктатуры, и целый ряд других.

Круги мелкобуржуазной интеллигенции в поисках выхода из кризиса испытывают на себе большое влияние рузвельтовских идей. Из беседы Уэллса с т. Сталиным было видно, как идеи реформизма и стремления к безреволюционному выходу из кри-

зиса занимают умы даже многих передовых мыслителей буржуазии. К числу их принадлежит и Эптон Синклер, развивающий лишенные всякой реальности планы социальных переустройств.

Кинг Видор—один из наиболее талантливых и передовых американских режиссеров, в годы кризиса ушедший в экзотику и мелодраматичность—под воздействием идей Рузвельта тоже ищет выхода из тупика, в который попал капитализм. Интерес к социальным проблемам знаменует в его творчестве возвращение реалистических тенденций, на основе которых он и сделал свой последний фильм—«Хлеб наш насущный».

С большим под'емом и верой в свою идею Видор показывает борьбу большой группы безработных за свое благополучие. Он зовет массы «назад к земле», к совместному сельскохозяйственному труду, спасающему от голода и нужды. Все реализовано с настоящим мастерством, но идея, положенная в основу фильма, является ложной. Этим способом нельзя спасти ни безработных, ни тем более капитализм. Доказательством тому служит хотя бы фермерство, уже «сидящее на земле», но неуклонно идущее к разорению и обнищанию.

Но художника вдохновляют надежды. Он получает даже импульс к творческому под'ему, от которого исходит ряд впечатляющих сцен фильма. По сравнению с предыдущими работами Кинг Видора, преисполненными мелодраматичности и сентиментализма, таким, как, например, «Чемп» (1931), повествовавший о драме детской души, «Райская птичка» (1932), «Хлеб наш насущный» служит показателем отчетливого поворота в сторону реализма.

Интересно, что очень сходные мысли высказывает чешский режиссер Мак Фрич в фильме «Хей-руп». Здесь также пропагандируется совместный труд безработных, добивающихся коллективной организованностью настоящего просперити. Но в этом фильме совершенно отчетливо выступает махровая фашистская идеология, утверждение мира между классами, идеализация капиталиста, который после разорения, своими руками, в тесном единении с безработными, добивается новых миллионов в кассу «общего дела».

Политический смысл фильмов, пропагандирующих «безреволюционный» выход из кризиса, ясен. Пропагандируя «безреволюционный» выход из кризиса, классовый мир, буржуазные художники зарубежного кино

*Кадр из фильма режиссера Джека Конвей «Да здравствует Вилла». Производство Метро-Голдвин-Майер, США*

*Арт. Макс Дарли в роли миллиардера Банко в фильме режиссера Ренэ Клэра «Последний миллиардер», получившем вторую премию на первом советском кинофестивале. Производство Патэ-Натан, Франция*

хотят уже не только отвлечь трудящихся от их насущных политических задач—это они пытались делать, ставя «развлекательные» фильмы,—но уже, показывая неприглядную капиталистическую действительность, направлять энергию масс по такому пути, который не опасен для капиталистического строя.

Если мы можем наблюдать у одних художников пропаганду фашистских рецептов выхода из кризиса любым способом, в том числе и падением в об'ятия фашизма, то у других наблюдается протест против действительности, выражающийся в переключении на актуальную современную тематику и усилении социальной насыщенности произведений. Однако обычно этот протест носит пассивный, безвыходный характер. Он приводит к пессимизму в самых различных формах, к настроениям безнадежности и обреченности.

Образцом подобного рода фильмов является постановка американского режиссера Альфреда Грин «Джентльмены рождаются». Группа молодежи, окончившая колледж, сталкивается с суровой действительностью кризиса и пополняет собой массу безработных. Они идут к нищете, голоду, а один из них умирает от пули полицейского как уголовный преступник, похитивший для пропитания 10 долларов. Контраст между высокопарными словами на торжестве вручения дипломов и действительностью очень удачно подчеркнут в фильме тем, что сцена смерти упомянутого действующего лица проходит на фоне музыки студенческого гимна, который пели на выпускном празднике в колледже. Для Альфреда Грина этот фильм очень показателен, так как режиссер до сих пор шел по линии шаблонных массовых постановок, никак его не выделявших из ряда других режиссеров.

Протест мелкобуржуазных художников иногда находит свое выражение в сатирических выпадах против капиталистического строя. Таков смысл «Последнего миллиардера» Ренэ Клэра, получившего премию на фестивале. Путь к этому фильму идет от давнишних тенденций бунтарства в творчестве режиссера, через последние его работы «Миллион» и «Да здравствует свобода!», отличающихся большой остротой и полемическим задором.

В «Последнем миллиардере» в образе главного действующего лица, господина Банко, выводится диктатура финансового капитала. Банко сходит с ума и вводит идиотические мероприятия, вроде упразднения стульев как орудий социальной борьбы, милитаризации населения (намек на фашизм) и выбрасывания шляп в море для оживления торговли, обращения парламента в детский сад и т. д. Осмеянию подвергается и кризис в необычайно остроумном показе перехода населения к натуральному обмену вследствие исчезновения денег из кассы государства (замечательна сцена уплаты по счету в ресторане курицей с получением сдачи двух цыплят и яйца). Ренэ Клэр не щадит никого и ничего. Его сатира всеотрицающая, не противопоставляющая ничего уничтожаемому. Смехотворны совет министров, правительство, парламент, борьба королевы государства Казинатио с узурпатором, даже любовная романтика.

Ренэ Клэр со своей сатиричностью не одинок в буржуазной кинематографии. Американский режиссер Норман Таурог, не выходивший своими работами за пределы заурядной массовой продукции, поставил три года назад яркую сатиру на президентские выборы — «Президент-призрак». В прологе к фильму, в Белом доме в Вашингтоне, оживает портретная галлерея исторических президентов. Линкольн, Франклин и другие пе-

реговариваются стихотворным речитативом из своих золотых рам. Они отмечают, что в стране творится «что-то неладное» и кивают друг на друга, как кандидата в спасатели. Затем начинается действие самого фильма, в котором показывается, как для проведения предвыборной кампании нанимается ловкий шарлатан и очковтиратель, заменяющий незадачливого кандигата в президенты. Выборное собрание, на котором присутствуют тысячи избирателей, делегированные всеми штатами, превращается в форменный балаган. Подставной кандидат в своем выступлении пользуется средствами жульнической торговли «чудодейственными» лекарствами, поет и приплясывает, повторяя на все лады совершенно обессмысленные демократические лозунги. Несмотря на то, что в финале он сам разоблачает всю махинацию с подстановкой, его утверждают президентом, так как он оказался все-таки «самым честным».

Самым замечательным художественным документом буржуазной кинематографии, представленным на фестивале, является «Да здравствует Вилла!» режиссера Джека Конвей по сценарию Бен Хекта. Не только отбор материала революционного характера заслуживает здесь внимания, но и сама форма, в которую этот материал вложен. Мы видим в фильме большое влияние советского кино, в частности, надо полагать, в нем сказался материал, заснятый Эйзенштейном в Мексике. Такое влияние по всей вероятности не случайно. Освоение средств выразительности советского фильма является следствием близости этих средств левобуржуазным творческим работникам. Джек Конвей и в этом фильме не дал оснований для бесспорного причисления его к левому флангу американского кино.

Прежние постановки этого режиссера не выходили обычно за пределы традиционной массовой кинопродукции. Фильмом «Да здравствует Вилла!» режиссер продемонстрировал большой творческий рост, выдвинулся в ряды мастеров, представляющих для нас интерес. Его работа является документом под'ема мелкобуржуазного радикализма в США. Воздействие кризиса в данном случае сказалось не в тенденциях протеста, а в революционизировании тематики, увлекающей творчество художника.

* * *

Укрепление пессимистических настроений в буржуазной кинематографии чаще всего проходит мимо реализма и усиления идейной насыщенности. Но показателен уже самый факт появления большого количества пессимистических по своей установке фильмов на буржуазных экранах.

На подступах к кризису и в первые годы его углубления мы могли только у некоторых художников подметить непосредственное воздействие действительности на их творчество. Основная масса постановок шла упорно по линии замалчивания социальных вопросов, их замазывания и всяческого обхода. Только в 1932—1933 годы начинают в значительном количестве появляться фильмы, несущие на себе отчетливую печать кризиса, часть которых уже прямо ставит себе задачей пытаться правдиво подойти к отображению действительности. Так постепенно складывались в буржуазной кинематографии тяготения к реализму.

Но пессимистические тенденции получили гораздо более широкое развитие. Отсюда исходило изживание «классического» американского благополучного финала, принятого повсеместно на Западе как обязательный закон. Каноны «happi end'a» сменялись трагическими исходами, смертями, самоубийствами героев, подведением их к пределам отчаяния и безнадежности.

Эти «новые веяния» нашли себе выражение в «Королеве Христине», режиссера Рубена Мамульяна. Мамульян очень выдвинулся за последнее время, достиг положе-

*Арт. Альберт Прэжан в фильме режиссера Жюльена Дювивье «Пакетбот Тенасити». Производство Патэ-Консорциум, Франция*

ния популярного режиссера буржуазного зрителя. В его работах переплетались попытки освоения арсенала методов левофлангового кино и даже подражания отдельным приемам советских режиссеров с самой пошлой опереточностью. Однако в целом у него получались фильмы, отличавшиеся большим техническим блеском.

Собственно говоря, в «Королеве Христине» доминирует не режиссер, а артистка—Грета Гарбо, являющаяся на сегодняшний день самой прославленной актрисой буржуазного кино. Действительно, ее мастерство огромно, оно как-то самодовлеюще действенно своей необычайной естественностью.

Ведь по существу говоря, трагедия, переживаемая королевой Христиной, не только абсолютно чужда нам, но никак не может считаться сколько-нибудь «актуальной» даже для буржуазного зрителя. Кого может «захватить» разлад между королевским «долгом» и личными чувствами. За этой «трагедией» мы видим беззастенчиво лживое искажение исторической правды, восславление монархизма. И несмотря на все это, приходится признать, что работа артистки способна волновать аудиторию в целом ряде сцен.

Личная драма королевы Христины как сюжет характерна для большой группы художников, уводящих зрителя в копание в глубинах узко индивидуальных переживаний. Маленький внутренний мирок человека возводится в огромные масштабы, крохотные события личной жизни становятся равными мировым происшествиям.

Под ударами кризиса сюда уходят художники, предаваясь пессимизму. В «Пансионе Мимоза» режиссер Жак Фейдер вводит зрителя в такой маленький мирок маленьких людей. Любовь пожилой женщины к молодому герою, выходящая за пределы материнского чувства, приводит к страшной катастрофе, в итоге которой все ценности теряют свое значение, оказываются ненужным мусором.

Тягучее развертывание действия «Пансиона Мимоза» характерно для большого круга современных буржуазных фильмов, вполне соответствуя установке на концентрацию внимания вокруг «психологических глубин». Эта форма напоминает медлительное течение «семейных романов», в которых много говорится о несущественном, в которых в конечном счете ничего существенного и не происходит.

В творческом пути Жака Фейдера эти особенности являются показателем серьез-

*Артист Уоллес Бири*

ного поворота в период кризиса. После формально блестящих «Настоящих господ» (1928), примечательных и своей фашистской идеологией, Фейдер уехал в Америку, где поставил несколько больших, но пустых фильмов, вроде «Поцелуя» (1930) с Гретой Гарбо. По возвращении во Францию появляется «Большая игра», отличающаяся в основном теми же качествами, что и «Пансион Мимоза». Мы видим художника разочарованным, устремляющимся в темные глубины человеческой психики и разрабатывающим темы «губительной страсти».

Французская кинематография представлена была на фестивале главным образом фильмами подобного рода. «Мария Шапделен», «Итто», «Счастье» показывают много сходного с работой Жака Фейдера. Но это бросается в глаза не только во французской продукции. Американские «Маленькие женщины» режиссера Джорджа Кэкора и английская «Лавка древностей» режиссера Томаса Бентли при довольно существенных отличиях все-таки об'ективно могут быть отнесены к той же группе.

Несколько особняком стоит «Частная жизнь короля Генриха VIII» режиссера Александра Корда, также завоевавшего популярность в последние годы. «Частная жизнь» явилась целым «переворотом» в буржуазном историческом фильме и вызвала

массу подражаний. И здесь на первый план выдвинута именно частная жизнь. Исторические события, на фоне которых обычно развертывался сюжет с приключениями или драмами героев фильма, отсутствуют. Хотя Генрих VIII и король, но показываются не его «королевские деяния», а его страстишки, обыденная повседневность, воспроизведенная с натуралистическими тенденциями благодаря прекрасной игре артиста Чарльза Лоутона, создавшего яркий образ грубого примитивного человека, у которого доминируют животные инстинкты.

Нечего и говорить, за «частной» жизнью скрылась эпоха, а от исторической действительности в фильме нет и следов. Но постановщик добивался этого в своей работе.

* * *

Небольшая группа фильмов из числа представленных на фестивале знакомит нас с развлекательными жанрами, в период кризиса, особенно в первые годы, занимавшими ведущее положение. Развлечь зрителя во что бы то ни стало и любыми средствами,— таково их задание. Веселые комедии, действие которых развертывалось словно вне времени и пространства, как из рога изобилия сыпались на экраны всех капиталистических стран.

В этом отношении английский фильм «Вечно юная» режиссера Виктора Сэвилла очень выразителен. В нем все качества специфически развлекательного произведения. Минимальное содержание, построенное на забавном квипрокво. Масса танцев, заполняющих весь фильм. Танцуют на сцене, танцуют за сценой, танцуют в быту. К этому делается такое же количество легкой, веселенькой музыки. Эффектные декорации, обстановки. Конечно, любовь со счастливым концом. А главное веселая, беззаботная жизнь, несмотря на все заботы.

Немногим отличается фильм чешского режиссера Германа Костерлица «Петер». В нем выделяется только очень интересная комедийная работа артистки Франциски Гааль и ее очень крепкое драматургическое построение, развернутое сценаристом Феликсом Иоахимсоном.

Наконец сюда же относится «Клеопатра» режиссера Сесиль де-Милля, хорошо известного своими аляповатыми историческими постановками с бьющей в нос роскошью и пошлостью. Сесиль де-Милль в годы кризиса утвердился как присяжный развлекатель мещанской толпы. Теми же качествами, что и «Клеопатра», отличались его последние фильмы «Мадам Сатана» (1930), и «Под знаком креста» (1932). Режиссер крепко держится на позициях «буржуазного агитпропа» и служит примером для наиболее реакционных слоев творческих работников американского кино.

* * *

Первый советский фестиваль продемонстрировал нам выразительный материал, освещающий целый период развития буржуазной кинематографии. Этот материал заслуживает внимательного изучения не только со стороны знакомства с художественно-техническим опытом. Он знакомит нас с расстановкой и движением сил на идеологическом фронте капиталистических стран, отображает интересы, вкусы, борьбу, социальные явления, быт современного буржуазного общества.

# Способ с'емки подводных сцен

## (К вопросу о комбинированной кинос'емке)

*Б. ВАХЕВИЧ*

Комбинированная кинос'емка, при которой в одном кадре сочетается несколько об'ектов, различных по своему положению во времени или пространстве, является до сих пор чрезвычайно мало освоенной на наших кинофабриках. Только сравнительно недавно стали организовываться на кинофабриках специальные экспериментальные лаборатории или группы, ставящие себе целью производственное освоение различных видов комбинированной с'емки: как старых и давно известных (различные макетные сочетания), так и сравнительно новых (транспарант).

Между тем, комбинированная кинос'емка дает огромные возможности постановочному коллективу не только в смысле осуществления так называемых трюковых или фантастических сцен (например, в пресловутом фильме «Кинг-Конг»), не только в смысле экономии технических и финансовых средств (отказ от постройки больших декораций, специальных выездов в экспедицию и т. п.), но также и в организации с'емок, практическое осуществление которых в действительной, реальной обстановке является вообще невозможным или представляет огромные трудности. К таким с'емкам относятся, например, подводные.

Опыты подводных с'емок делались и у нас и за границей, но они или не выходили из пределов экспериментальной работы или не давали таких результатов, которые позволили бы осуществить с'емку любых подводных сцен (ограниченные размеры общего плана). Кроме того для организации игровых сцен, необходимых для художественных картин, в которых действие частично или полностью развертывается под водой, потребовалось бы каждый раз сложное опускание под воду с'емочной и осветительной аппаратуры, специально к этому подготовленных режиссера, оператора, актеров и т. д.

Поэтому, когда на ленинградской фабрике «Белгоскино» возник вопрос о необходимости с'емки подводных сцен для картины «Эпрон» или «Путь корабля» (режиссер Ю. Тарич), экспериментальная группа этой фабрики в составе оператора Вахевич и художника Савостина решила использовать метод комбинированной с'емки для осуществления всех подводных сцен по картине.

Как и во всякой экспериментальной работе мы должны были вести с'емки по определенным этапам, постепенно осваивая все необходимые технологические условия процесса для получения окончательного результата со всеми деталями.

Соблюдение деталей, характерных для каждого данного случая, в кадрах комбинированной с'емки необходимо, ибо детали создают правдивость, убеждают зрителя в действительности той обстановки, в которой якобы происходила с'емка. К числу таких деталей в подводных сценах относятся: проплывающие рыбки, пузырьки воздуха, периодически идущие от шлема водолаза, плавательные движения водолаза.

Экспериментальная работа проходила по трем следующим этапам.

Определение среды, подходящей к подводной, нужного освещения, негативного материала.

Первые с'емки происходили в аквариуме, наполненном водой, куда ставился макет корабля. Вода слегка замутнялась песком. Оказалось, что мутность воды дает расплывчатость изображения, характерную для подводных с'емок, а также скрадывает перспективу, что в данном случае и являлось задачей при маленьких размерах аквариума дать впечатление большой толщи воды.

Подбор фильтров, дающих результат аналогичный тому, что дает слой воды: применение целлулоида различных плотностей, сеток и т. п.

Оказалось, что обыкновенный целлулоид желтоватого цвета, толщиной около 2 миллиметров, поставленный при с'емке перед об'ективом, дает результат, очень схожий (если не лучший) с получающимся при подводной с'емке.

После установки норм и показателей, необходимых для получения впечатления среды (подводной), начался третий этап работы — освоение деталей.

В этом этапе с'емки происходят уже в павильоне на фоне нужной декорации (борт затонувшего корабля), причем артист (водолаз) должен быть одет в костюм со всеми приспособлениями, как это происходит в действительности под водой, но грузила, башмаки и шлем должны быть сделаны бутафорскими с целью облегчить передвижение водолаза на воздухе.

Для осуществления плавательных движений водолаз подвешивался к потолку на специальных тросах, перекинутых через блоки. Такая подвеска, не особенно стесняя водолаза в движениях, дает возможность как бы «сбросить» значительную часть веса и обеспечивает легкость и плавность передвижения.

Весь процесс с'емки в окончательном виде должен происходить следующим образом: делается три экспозиции: I — водолаз работает у борта корабля, II — пузырьки воздуха, идущие от шлема, и III — проплывающие рыбки.

Первая экспозиция производится через водяной фильтр (небольшой аквариум, наполненный водой) или через целлулоид.

При действительной подводной работе водолаз должен время от времени выпускать из шлема пузыри воздуха. Чтобы получить этот эффект, делается вторая экспозиция — пузырьки воздуха. Для достижения полного совпадания точек выпуска пузырей в первой и второй экспозициях нами было применено следующее приспособление.

Перед первой экспозицией в пульсирующую рамку аппарата Дебри «Эль» закладывается специально изготовленная целлулоидовая прозрачная пленка, разграфленная на определенное число клеток. Полосы можно провести на целлулоиде острием иглы и затем протереть графитом, чтобы сделать их видимыми при наблюдении через лупу. Наша сеточка разделила поле кадра на 10 частей по длине и 8 по высоте. Сделанная таким образом сеточка вставляется под пружинки рамки, которую предварительно нужно разобрать. Затем снимается первая экспозиция (например, водолаз работает у борта корабля) в обычных условиях павильона кинофабрики. По разграфленной сетке можно точно определить нужные места выпуска пузырей (клапан шлема), отметив их на заранее заготовленной бумаге (чертеж кадра), разграфленной на одинаковое с сеточкой число клеток.

Целлулоидовая сеточка дает возможность визуального фиксирования нужных мест без перерыва в с'емке (через лупу). Однако необходимо в таких местах артисту задерживаться, чтобы дать возможность оператору успеть произвести отсчет клеток по вертикали и горизонтали.

В нужных местах, по определенному сигналу, оператор производит отсчет и диктует номера клеток помощнику для отметки их на бумаге, а другой помощник в это же время записывает число оборотов руки (начальное) для получения совпадания выпуска пузырьков во времени. После обратной отмотки пленки, когда производится вторая экспозиция, от этого числа оборотов начинается выпуск пузырей. Продолжительность выпуска пузырей не должна превышать времени задержки водолаза на одном месте, иначе пузыри будут выходить из какой-то точки кадра, когда точка выпуска в первой экспозиции (клапан шлема) уже отойдет от первоначального положения. Иначе говоря — необходимо заранее рассчитать время остановки, вернее задержки, потребной для правильной продолжительности выпуска пузырей.

Целлулоидовая сеточка с процарапанными линиями с успехом может быть заменена специально снятым кадриком — черные линии на белом фоне с нанесенными номерами, что облегчит отсчет клеток.

При с'емке пузырей (вторая экспозиция) в аквариум вставляется фанерная доска, выкрашенная в матово-черный цвет, в которой в нужных местах (проверить по разграфленной бумаге с отметками первой экспозиции) делаются отверстия. В эти отверстия вставляется металлическая трубочка, тоже выкрашенная в черный цвет с надетой с другой стороны резиновой трубкой, через которую продувается воздух. Выходящие пузыри освещаются только лучом «линзы», причем необходимо следить, чтобы луч не попадал на доску.

Для совпадания тональности пузырей с первой экспозицией, необходимо снимать их также через фильтр (слой целлулоида).

Затем, после вторичной обратной отмотки, производится третья экспозиция — проплывающие рыбки, на которых делается специально наводка на фокус.

Если снимать рыбок одновременно в первой экспозиции, опуская их в аквариум, через который производится с'емка водолаза (каковой способ неоднократно уже применялся), то ввиду необходимости делать наводку на основной об'ект водолаза—рыбки даже и при короткофокусном об'ективе

(35 миллиметров) получаются слишком неопределенными тенями. Кроме того применение короткофокусной оптики вызывает необходимость иметь аквариум очень больших размеров. Описанным же способом рыбки получаются несравненно лучше, так как на них делается основная наводка; просвечивания сквозь рыбок деталей первой экспозиции не наблюдалось. Кроме того попадающие в фокус при этой экспозиции мелкие движущиеся частицы воды создают окончательное впечатление подводной среды.

* * *

Описанными выше способами на основе разработанных экспериментальных проб была частично проведена и с'емка производственных кусков для картины «Путь корабля», обусловленных определенным сценарным заданием.

Итак, описанный нами способ преследует цель получения эффекта подводной сцены, в то время как с'емка производится на воздухе, в обычных условиях павильона кинофабрики, что дает ряд совершенно очевидных преимуществ, в том числе:

1) возможность снять очень отдаленный общий план, что под водой, даже в самых идеальных условиях, вообще недостижимо, вследствие мутности и светорассеяния воды;

2) при с'емке средних и крупных планов избежать сложного и дорогостоящего опускания под воду с'емочного аппарата в специальном колоколе или кессоне или специально устроенной подводной с'емочной камеры и осветительных приборов;

3) избежать сложного опускания под воду режиссера, оператора и артистов;

4) избежать дорогостоящего опускания под воду нужных декораций, которые к тому же должны специально подготавливаться к пребыванию под водой (размокание) и др.

От ранее применявшихся способов с'емки через аквариумы, описанный способ отличается соблюдением таких деталей, которые раньше не применялись вовсе (пузырьки воздуха). Повторяем, что наличие деталей в кадрах комбинированной с'емки необходимо, но только безупречное выполнение этих деталей, тщательная их «отшлифовка» и точный расчет дают возможность создать действительно полноценный кадр, причем чем менее будут заметны эти детали, чем менее они будут «выпирать», тем лучше. Ибо только в этом случае зритель будет обращать внимание прежде всего на содержание кадра, а не на его техническое выполнение.

Хочется думать, что описанный способ комбинированной с'емки сможет быть использован в работе еще какой-либо постановочной группы и будет скромным вкладом в общее дело накопления опыта и освоения техники комбинированной с'емки.

*Арт. Лила (слева) и Прабхавати в картине «Сайрандхри». Производство «Прабхат Синэтон» — первая индийская картина, снятая по способу «техниколор»*

# Кино в Индии

*ТЕНДУЛЬКАРА*

Первый индийский фильм был сделан в 1913 году. Сюжетами первых фильмов служили эпизоды из жизни мифологических или исторических героев. Эти сюжеты имели то достоинство, что были все хорошо известны и популярны и, таким образом, всем понятны. Кроме того такие сюжеты легче было снимать и они давали более всего уверенности в успехе, — когда религиозные и патриотические чувства были еще сильны в Индии.

С тех пор многое в Индии изменилось, но кинематографический мир Индии продолжает оставаться на тех же позициях. Кинопроизводственники в своей продукции никогда не касаются современной жизни и ее проблем. Но дело не только в этом, кинопроизводственники Индии не имеют представления о значении фильмов. Они рассматривают свою задачу только как перенесение драматического действия на пленку, причем и это зачастую делается плохо. Почти нет специалистов по костюмам и по архитектуре, в результате в фильмах много анахронизмов.

С течением времени кинотехника стала постепенно улучшаться, фотография в большинстве случаев неплоха, звукозапись тоже улучшается. Но художественное качество картин остается на том же уровне.

К счастью, публика имеет возможность видеть иностранные кинокартины. Разумеется, советские фильмы в Индию не допускаются. Кроме того английское правительство запрещает все те фильмы, которые прямо или косвенно критикуют религиозные или социальные предрассудки.

Едва ли можно себе представить такую силу в деле производства хороших фильмов, которая могла бы противостоять всем этим реакционным силам, действующим заодно.

Откровенно говоря, человеку, обладающему художественным вкусом и кинематографическим чутьем, нужно много решимости, чтобы отправиться смотреть индийскую картину.

Просмотреть такой фильм до конца — это очень тяжелая задача. По большей части эти фильмы бывают длиной до 10 000

футов (иногда и еще больше). Надписи и диалоги излишне длинны, песни иногда растягиваются на 10 минут.

Все действие вообще очень растянуто. Вследствие этого несмотря на бойкот английских и иностранных товаров, даже самые ярые националисты предпочитают смотреть заграничные фильмы.

Интересно познакомиться со статистическими данными кинопромышленности Индии, которые указывают в общих чертах на огромные возможности для кинематографии в Индии.

Отчет Кинематографического комитета Индии за 1927—1928 годы дает следующие данные:

Индия с населением свыше 300 миллионов имеет ничтожное количество (приблизительно 300) постоянно действующих кинотеатров.

Из 300 киногеатров в Индии 100 демонстрируют исключительно заграничные фильмы.

В Индии имеется 21 кинопроизводственный концерн и в Бирме — 17. Большая часть этих концернов находится в Бомбее, Колгапуре, Калькутте, Мадрасе и в Дели. Работают в этих концернах большею частью индусы и таким образом наименее компетентные люди. Встречаются и такие кинооператоры, которые не обладают даже самыми элементарными познаниями в области фотографии. Нет специалистов по освещению, по декорациям, по костюмам. Монтаж фильмов и музыкальное сопровождение очень примитивны.

Игра актера в фильме имеет самодовлеющее значение. Актер с красивыми чертами лица всегда играет героя. Для игры в кинофильме не требуется специальной подготовки. Никто не различает разницы между театральным актером и киноактером. Для сценариев большею частью берутся литературные произведения без всякого учета их пригодности для кино.

Качество сценариста определяется его риторическим стилем. По большей части автор абсолютно не имеет никакого представления о специфических особенностях кинематографии.

Индия — это не страна, это целый континент таких же размеров, как вся Европа за исключением Европейской части СССР, с различными языками, различными обычаями и нравами с большой отсталостью в технике. При этих условиях единственной надеждой Индии является пример, показанный Советской Россией.

*Арт. Дюляри и арт. Мадхао Кале в картине «Рамбха Рани»*

В настоящее время кино не может быть рассматриваемо только как средство развлечения, но оно является мощным орудием политического и социального воспитания.

Индия очень богата материалами для кино. Используя русские методы производства фильмов, можно было бы создать много индийских фильмов без профессиональных актеров и без искусственной атмосферы (без декораций). Например, взять сюжеты из жизни рабочих и крестьян; изобразить индийских князей — типичных паразитов, едва ли существующих еще где-либо в мире; заснять старинные обычаи и ритуалы, отличающиеся такой фантастичностью.

Конечно, такие сюжеты было бы очень трудно заснять именно потому, что они динамичны и слишком правдивы. Кроме того нужно учитывать, что в Индии еще очень значительны реакционные силы.

*Кадр из фильма режиссера Жана Ренуара «Тони». Производство Марсель-Паниоль*

# Крестовый кинопоход[1]

*С. САПОЖНИКОВА*

Лето 1934 года ознаменовалось в Америке «крестовым походом», об'явленным католической церковью против «плохих», т. е. «непристойных» и «аморальных» фильмов. Что вкладывается в это понятие — отчасти раскрывает так называемый производственный кодекс морали, лежащий сейчас в основе деятельности всей американской кинематографии. Здесь наряду с пунктами, охраняющими нравственность американского буржуа от соблазнов эротических сцен («чрезмерные (!!) поцелуи», «сладострастные об'ятия» и пр.), имеются параграфы, ясно указывающие основную задачу кодекса — охранять устои современного буржуазного общества: семью, религию, собственность. Так, в кинокартине «не должны изображаться способы провоза контрабанды»; «преступления против закона и юстиции» следует изображать так, чтобы не внушать к ним «симпатии»; «должна поддерживаться святость института брака и домашнего очага»; «религиозные верования не дозволяется выводить в смешном виде»; «служители религии не должны использоваться как комические персонажи или мерзавцы» и т. д. Кроме того, «повешение или казнь на электрическом стуле», а также «способы третьей степени», «сжигание людей» и пр. «должны трактоваться в пределах хорошего вкуса»(!!). Изображение их на экране кодексом, однако, допускается очевидно как мера устрашения для нарушителей буржуазного закона и посягателей на священную частную собственность. «Закон естественный или человеческий не должен высмеиваться, а также не должна создаваться симпатия к его нарушителям»—говорится в начале кодекса. Пункт, как видим, весьма туманный и допускающий самое распространительное толкование: любая стачка может рассматриваться, как нарушение «естественного» закона, любой коммунист и революционер — как его нарушитель. Всех пунктов —25, укладывающих содержание кинокартин, имеющих право появиться на экране, в тесное ложе буржуазно-собственнической морали.

[1] По материалам НИС ГИК.

Но католическому духовенству этого показалось мало. Мир с его точки зрения заражен безнравственностью, потрясающей основы не только католической, но и всякой другой религии, и самыми злостными носителями заразы оказались кинофабриканты и кинотеатры.

Знак к походу подал кардинал Догерти, архиепископ штата Филадельфия. В результате клерикальные власти Филадельфии сочли за благо запретить все без разбору кинофильмы, находящиеся в прокате, как «хорошие», так и «плохие». В ответ, в виде протеста, 500 филадельфийских кинотеатров, вмещающих до 10 тысяч зрителей, закрылось. Война, таким образом, была об'явлена.

Как и полагается на войне, нападающая сторона прибегла к помощи союзников. Для похода, охраняющего «устои», все религии оказались хороши, и христианство легко сговорилось с еврейством. В Нью-Йорке собралась невиданная в истории «конференция» католиков, протестантов и евреев, представляющая пятимиллионную массу «верующих» разных вероисповеданий. Образовался постоянный «религиозный комитет по очищению кино» из представителей католического, протестантского и иудейского духовенства. Возникла «Лига благочестия», об'единяющая 8 тысяч католиков и поддерживаемая 4 тысячами протестантов. Папа разослал католическим священнослужителям инструкцию, обязывающую их создавать местные «Лиги благочестия», устраивать митинги протеста против отвергаемых церковью фильмов, публиковать в католической прессе списки их и организовывать их бойкот.

Кампания в полном разгаре. Достопочтенные патеры с пеною у рта произносят с амвона проповеди против «нечестивых» картин. В церквях вывешиваются «белые» и «черные» киносписки. Верующие торжественно клянутся во всем следовать за своими пастырями — не посещать «запрещенных» картин и всеми силами удерживать от этого преступления своих менее сознательных ближних. Результат не замедлил сказаться: в Чикаго кинотеатры потеряли 60 процентов посетителей, в Нью-Йорке—25; многие кинотеатры закрылись.

Движение перебросилось в Европу. В Италии орган папы «Обсерваторе Романо» приветствует американскую инициативу и предсказывает ей в Европе счастливое

*Арт. Франсуаза Ровай и Пьер Ришар Вильм в фильме режиссера Жака Фейдера «Большая игра»*

будущее. Глава итальянской государственной цензуры Леопольдо Цуэлло заявляет о своей полной солидарности с «отцами церкви» — запрещает половину представленных ему фильмов. В Париже главный государственный цензор Эдмунд Си и высшее католическое духовенство «одобряют американские события» и надеются, что «движение приобретет интернациональный характер». Крупный орган французской кинематографии — «Синематографи франсез» в лице своего редактора Харлэ приветствует «американских собратьев» и философствует на тему о «семейном зрителе», являющемся основой проката: «высокая моральность фильмов — важный элемент успеха», — провозглашает он. В Англии в свою очередь развертывается «очистительная кинокампания», в особенности в Ирландии, где, несмотря на существующую там строжайшую цензуру, кинопоход встретил горячую поддержку местного католического духовенства. В одной из ирландских провинциальных газет опубликован заимствованный из американских «черных списков» перечень фильмов, не рекомендуемых духовенством. Католические священники призывают к бойкоту кино, «пока не будет искоренена иудейская зараза» и т. д., и т. п.

Естественно, что перед лицом такой угрозы кинематографический мир заволновался. «Царь и бог» американской кинематографии Вильям Хейс, глава и хозяин основанной в 1922 году могущественной «Ассоциации кинематографических фабрикантов и распределителей» — МППДА (насчитывающей в своих рядах крупнейшие производящие и прокатные американские кинофирмы и охватывающей до 90 процентов всей американской кинопродукции), прибег к ловкому маневру. Он сейчас же об'явил, что «одобряет развернувшуюся критику» и немедленно приступил к «очищению» «нечестивых» фильмов. По его указанию, в Голливуде стали усердно изменять сценарии и диалоги и вырезывать целые куски из готовых кинолент. Кроме того во главе управления по производственному кодексу, осуществляющего надзор над выполнением кинематографического кодекса морали (упомянутого нами выше), был поставлен Джозеф Брин — человек близкий к клерикальным кругам и правая рука Хейса. Его решения могут обжаловаться только в директорат Ассоциации, т. е. жалобы на то или

*Встреча Невидимки с дочерью профессора. Белой линией оконтурена фигура Невидимки. Кадр из английского фильма «Человек-невидимка» (по теме расскава Г. Уэллса), режиссер Джемс Уэлл, производство Юниверсаль*

*Дочь профессора у постели умирающего Невидимки. Кадр из английского фильма «Человек-невидимка» (по теме рассказа Г. Уэллса), режиссер Джемс Уэлл, производство Юниверсаль*

иное постановление цензуры попадают к тому же Хейсу и Брину, которым принадлежит право окончательного вето. Таким образом, и ранее могущественный Хейс становится с лета 1934 года неограниченным диктатором Голливуда. Кстати, «ассоциация Хейса», как ее не без основания называют, не только по количественному охвату капиталовложений, кинофирм и кинопродукции, но и по своим функциям является всеоб'емлющей. В ее компетенцию входят все вопросы, связанные с кинематографией, начиная от устройства курса сценарного мастерства и кончая регулированием всего производственного процесса и наблюдением за выполнением кодекса морали. Также универсальны и задачи ассоциации, изложенные в ее декларации: «поддерживать общие интересы всех занятых производством фильмов в Америке, устанавливая и сохраняя высокие моральные и художественные стандарты фильмов, увеличивая образовательную и общую полезность картин» и т. п.

Ввиду уступчивости кинофабоикантов и прокатчиков, давших клятвенное обещание не выпускать «безнравственных» фильмов и считаться с требованиями духовенства, «очистительная кинокампания» стала было затихать. Генеральный директор прокатной фирмы «Уорнер-Стенлей» Джозеф Бернгард предложил даже устроить специальные просмотровые залы для духовенства в целях предварительного составления ими «черных» и «белых» списков кинофильмов. И вдруг в декабре «крестовый поход» вспыхнул с новой силой.

Оказалось — кинопромышленники еще недостаточно считаются с требованиями церкви. Кардинал Хейес выступил против «кинематографического царя» и диктатора Вильяма Хейса и против непослушных кинотеатров с громовыми обличениями. В послании, обращенном ко всем церковным пастырям, он призывает их на борьбу с ослушниками церкви до полной победы и окончательного искоренения «богопротивных» фильмов. 100 тысяч прихожан-католиков приносят клятву принять участие в этой бескровной, но отважной и непримиримой борьбе. 20 миллионам верующих предложено подписать обязательство подчиняться всем решениям церкви и не посещать неугодных ей фильмов.

Наряду с этими мерами агрессивного характера церковь прилагает все усилия, чтобы завладеть экраном. В Ватикане органи-

4382

*Арт. Франсуаза Розай и Поль Бернар в фильме режиссера Жака Фейдера «Пансион Мимоза». Производство Тобис*

зовано свое «кинопредприятие», которое должно давать кинохронику, отражающую важнейшие церковные события. В документальном фильме «Священный год» засняты папа и высшее духовенство в полном облачении, показаны несметные полчища пилигримов, стекающихся со всех концов в Рим на церковные торжества, зафиксирована церемония канонизации святых и другие,—одним словом, сделано все, чтобы поразить воображение масс пышностью церковных обрядов, привлечь их симпатии великолепием театрального зрелища.

Церковь отказалась от взгляда на кино, как на искушение дьявола и греховный соблазн. Признав в нем могучее орудие агитации и пропаганды, она всеми силами стремится прибрать это орудие к своим рукам и использовать в своих целях. Для этого пускаются в ход всевозможные средства. В Италии и в других странах возникают специальные католические киноорганизации, ставящие себе целью не только регулирование проката в интересах церкви, но и создание собственной «церковной» кинопродукции; священники берутся за составление сценариев (так, каноник Реймонд выступил в качестве автора картины «Голгофа», снимаемой в постановке Жюльена Дювивье); в Шеффильде духовенство хлопочет об устройстве воскресных киносеансов, еще недавно рассматривавшихся как величайший грех и строго запрещенных церковью.

В борьбе за влияние на массы, в борьбе за «человеческие души», а следовательно за свое собственное существование, духовные пастыри, как по команде, быстро перестраиваются и меняют свои привычные воззрения, имеющие тысячелетнюю давность: кино — так кино, все средства хороши — лишь бы победить, бог оказался существом довольно покладистым.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

**Издатель — Журнально-газетное об'единение**

Уполном оченный Главлита Б—7331 Зак. типогр. 294 Заказ издат. 171 Тираж 6000
Об'ем журн. 4½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200. СтАт. 65-176 × 250 мм
Поступил в производство 13/V 1935 г. Подписан к печати 10/VI 1935 г.
**Тех. редактор Н. Аузан**

**Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80**

Типография и цинкография Жургазоб'единения. 1-й Самотечный пер., 17

МОСКОВСКАЯ
КИНОФАБРИКА
**„МОСФИЛЬМ“**

ЗАКОНЧИЛА ПРОИЗВОДСТВОМ
И ВЫПУСКАЕТ НА ЭКРАНЫ
СОЮЗА

**ЗВУКОВОЙ**
**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ**
**ФИЛЬМ**

сценарий—
МИХАИЛА ПРИШВИНА

режиссер—
АЛЕКСАНДР ЛИТВИНОВ

нач. экспедиции—
ЗИНОВИЙ КАЛИК

операторы:
Павел МЕРШИН, Сергей УРАЛОВ

звукооператор—
ПАВЕЛ ПАВЛОВ

композитор—
ЛЕВ ШВАРЦ

в главн. ролях:
**Хильде ЕННИНГС**
**Петр СМИРНОВ**

# Корень Зла

Цена 1 р. 50 к.

50
ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
26 ИЮН. 1935
Г.П.Кн. Палат. Подписки

М 4382
1 ИЮЛ. 1935

# Советское кино

Орган ЦБ секции творческих работников ЦК Союза кино

# Советское кино

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

# Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов, вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники съемки

# Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

**В СОВЕТСКОМ КИНО** печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

# Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций